

www.kotobarabia.com
www.kotobarabia.com
الأسس الفنية للنقد الأدبي
د. عبد الحميد يونس

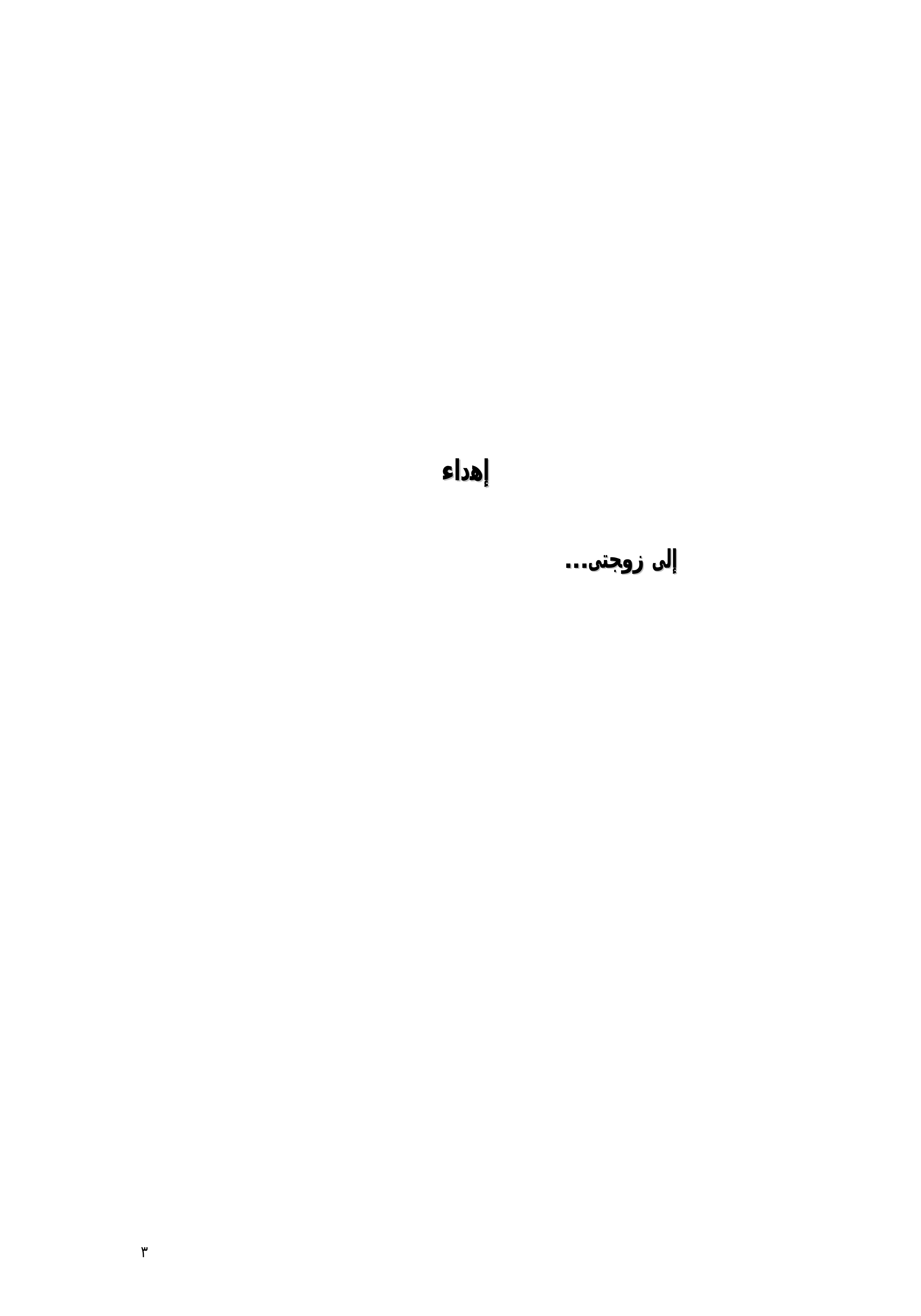
الأسس الفنية للنقد الأدبي

نال هذا الكتاب جائزة

الدولة التشجيعية فى الآداب

بقلم

الدكتور/ عبد ا ميد يونس



إهداء

إلى زوجتى...

الفهرس

مقدمة

يخيل للكثيرين أن النقد الأدبى فى مصر فوضى لا رابط لها، وأن هـذه الكتـب التـى تصدرها المطبعة العربية فى موضوعه لا تجمعها وحدة أو وحدات متمايزة، وأن تلك الفصول النقدية التى يطلع بها المنشئون والنقاد على قرائهم بين حين وحين لا تعتمد على مناهج قائمة برأسها. بيد أن الدراسة المستوعبة المتأملة تستطيع فى يسر أن تميز بين هـذا الخلـيط مـن الكتب والفصول ثلاث مدارس أو مذاهب، تختلف فى تعريف الأدب اختلافهـا فـى وظيفتـه وغايته، وطرائق تمثله وتذوقه، ووسائل اختباره ونقده.

أما المدرسة الأولى فهى المدرسة السلفية، تغلب النظر الدينى الغيبى على شئون الحياة جميعاً وتجعل اللغة والبلاغة من علوم الآلة التى يتوسل بها إلى فهـم النـصوص المقدسـة، وإماطة اللثام عن أسرار الإعجاز فيها، وتهدى الأصوليين والمقننين إلـى تحديـد العبـارات والتراكيب، والتفريق بين مختلف الدلالات، وتصطنع المنطق وعلـم الكـلام بمـصطلحاتهما وأساليبهما، وتقف عند العبارة دون المعبر، وتكلف بالروابط والعلاقـات التـى تقـوم بـين الجزئيات فى العبارة. وهذه المدرسة السلفية لا تزال تنظر إلـى الأدب علـى أنـه علـم لا موضوع له[1] تنحصر غايته فى التدريب على الإنشاء وفاء بأغراض الحيـاة كمـا تتمثلهـا، فالأدب عندها كاللغة والبلاغة آلة من الآلات ووسيلة من الوسائل، وإن اختلف عنها فى شىء فإنما يختلف فى أنه تدريب على القول أو الكتابة، أما اللغة والبلاغة فتـدريب علـى التمييـز والحكم. وليس من شك فى أن لهذه المدرسة شخصيتها القوية المستقلة الواضحة. وليس مـن شك كذلك فى أنها قد حافظت، ولا تزال تحافظ على التـراث العربـى القـديم بخصائـصه ومميزاته.

والمدرسة الثانية هى المدرسة التجديدية التى دفعتها النهضة إلى أن تعيـد النظـر فـى التراث القديم، وأن توازن بينه وبين تراث الأمم الأخرى، وبخاصة تلك التـى انتهـى إليهـا السلطان، فحاولت جاهدة أن تصحح مناهج الدرس اللغوى والأدبى وكانت فكرة الجامعـة قـد خرجت إلى الوجود، فحملت لواء هذه المدرسة، لكنها تذبذبت أول أمرها بين تراثين قـديمين هما التراث العربى والتراث اليونانى الرومانى ثم انتهى بها الأمر إلى المحافظة على التـراث العربى مع اصطناع المناهج الغربية فى تصنيفه وتأريخه ونقده. فلم تعد اللغـة والأدب مـن الآلات التى يتوصل بها إلى غرض آخر وراءهما؛ وقتلت الدراسات البلاغية القديمـة بحثـاً، وهى تدرك كل الإدراك أن النهضة تجديد لا تبديد، وربـط بـين الأدب والأديـب، وعـدلت

---

١ ـ ابن خلدون: المقدمة، ص ٤٠٨، القاهرة، طبعة عبد الرحمن محمد (ليس عليها تاريخ).

الأساس البلاغى القديم الذى كان يرى أن البلاغة هى مطابقة الكلام لمقتضى الحال عند المخاطب فحسب، فجعلته يقوم على التبليغ أولاً وقبل كل شىء، ووضعت الأدب فى مكانه من الفنون الرفيعة، يخضع لنواميس العامة والخاصة، وينفرد دونها بالوسيلة التى يصطنعها، وهى القول المجهور أو المهموس، مدوناً وغير مدون، وبرأت الدراسة الأدبية من الوقوف عند الشكل، والكلف بالمنطقة، والشغف بالتجزئة، والنظر فى كل علاقة جزئية، إلا العلاقة الكلية الأولى بين الأثر الأدبى وصاحبه المبتدع له. وبهذا أقامت الدراسة الأدبية على المنهج النفسى والفنى والجمالى، واقتضى هذا بطبيعة الحال إلغاء بلاغة العجم القديمة المتحجرة والعود إلى بلاغة العرب المعتمدة على الحس اللغوى الصادق والذوق الفنى السليم[٢]. وغنى عن البيان أن هذه الدراسة ليست من اليسر كما يظن، فهى أعسر من الدراسات القديمة، لأنها تتطلب إلى جانب العلم المتوسع المتحقق رياضة ذوقية وتأملاً نفسياً. كما تتطلب التحرر من الأفكار السابقة التى شاعت حتى ظنها الدارسون من الحقائق، والاعتراف بأن الجهد الفنى ككل جهد آخر يتأثر النواميس البيئية والإقليمية الغلابة دون الاندفاع فى ذلك إلى ما يشبه العصبية.

والمدرسة الثالثة هى المدرسة التوفيقية، وهى وليدة النهضة أيضاً، وقد خرجت إلى الوجود قبل سابقتها، ذلك لأن بعض القوامين على هذه النهضة، الحريصين على تسيير دفتها فى تبصر وأناة، رأوا أن ينشئوا "دار العلوم" فى منزلة بين المنزلتين، تحافظ على القديم بقدر وتأخذ من الجديد بقدر. ومهمتها العلمية تخريج المتخصصين فى تدريس اللغة العربية، ومن هنا كانت أهميتها وكان خطرها. والدارس لها فى إنتاج أفرادها على اختلاف أجيالهم يستطيع أن يقسم تاريخها الفكرى العام إلى طورين لا يتمايزان كل التمايز: الطور الأول، وكان تجديدها فيه قاصراً محدوداً لا يكاد يتعدى التبسيط والتلخيص والشرح والإيضاح للمصنفات القديمة أو إعادة كتابتها بلغة جديدة تساير مقتضيات النهضة وتلائم حاجات المدرسين والطلاب، فلم يقوموا درساً أو يصححوا منهجاً أو يضبطوا معياراً، ووقفوا عند أحكام القدماء ومقدراتهم وكأنها المسلمات أو السمعيات، وهى لا تختلف عن المدرسة السلفية فى ذلك الطور إلا فى الشكل. كما أن مهمتها المهنية التعليمية جعلتها أشد احتفاظاً من تلك المدرسة بالصناعية فى الفن الأدبى. فهو عندها تدريب على الإنشاء المنظوم أو المنثور، يأخذ أفرادها به أنفسهم وطلابهم على السواء. وظلت بلاغة العجم بمصطلحاتها وتقسيماتها هى المقدمة أو المقدسة ونحن نعترف بأن هذه المدرسة كانت تدرس اللغات الأجنبية، ولكنه تدريس أولى لا يغنى فتيلاً. وهم إذا أنشأوا فعلى غرار السابقين، وإذا حكموا على الإنشاء فعلى غرار السابقين

---

١ ـ أمين الخولى: تعليق على مادة "بلاغة" فى دائرة المعارف الإسلامية؛ الترجمة العربية؛ المجلد الرابع؛ ص ٧٠؛ فقرة (١٠) وما بعدها.

أيضاً، وإن استعاروا بعض العبارات المترجمة من هنا وهناك. أما الطور الثانى فى تاريخ هذه المدرسة، فقد بدأ بعد نشأة الجامعة وتكاثر رواد النهضة الأدبية من رجال الصحافة والقانون وغيرهم، فقد تأثر أساتذتها المناهج الجامعية وأفادوا من الترجمة وحاولوا قدر طاقتهم أن يصلوا بين الأدب والأديب، وبين الأدب وغيره من الفنون الجميلة، وأن يستبدلوا البلاغة القديمة بالنقد الأدبى. ونحن نقول حاولوا، لأن بعض مصنفاتهم التى بين أيدينا لا تزال متأرجحة مذبذبة بين المنهج السلفى والمنهج التجديدى.

واشترك فى النهضة الأدبية، من غير أولئك وهؤلاء، نفر ممن تخرجوا فى مدارس المعلمين أو الحقوق، وممن تخرجوا فى مدارس عملية كالطب والهندسة، إلى جانب آحاد من العصاميين فى العلم. ولكنهم جميعاً، كانوا، على غرار زملائهم، سلفيين ومجددين وموفقين، على تفاوت حظوظهم من التأثر والتأثير. ويغلب على الظن أن هذا الاختلاف كان مرده إلى قربهم أو بعدهم أو اندماجهم فى تلك المدارس الثلاث، أو على الأصح، البيئات الثلاث. وكانت المناظرة بين الجديد والقديم إبان فورة النهضة مناظرة بين جيلين متفاوتين فى العقلية والمزاج، بيد أنه تفاوت تعاقب كالذى يكون بين الآباء والأبناء فى عصر انتقال، على أن المستعرض لهذه النهضة الأدبية يروعه ما شجر بين المجددين أنفسهم من تناظر بدا فيه ضعف الإحساس بالذاتية العامة إلى حد عجيب، فقد انقسموا - مثلاً - إلى سكسونيين ولاتينيين[٣] فجعلوا أساس الخلاف يقوم على مزاج أمم لا صلة لها بأمتهم. ومهما كان اتصالهم بتلك الثقافات فهو اتصال عارض لا يمكن أن يؤثر فى وراثاتهم وبيئاتهم التى نشأوا فيها وارتدوا إليها.

ومهما يكن من شىء فإن الجامعة لا تزال تجاهد فى جعل الأدب فناً قولياً كسائر الفنون الجميلة، وهذا يستتبع التعريف بمعنى الفن وطبيعته وغايته، إبداعاً وتذوقاً، ولما كنا لا نجد بين المصنفات والتآليف التى تصدرها المطبعة العربية كتاباً جامعاً فى هذا الشأن، يكون بمثابة المقدمة إلى فن القول، فقد رأينا أن نضع بين يديك هذه الصفحات لعلك أن تظفر فيها ببعض ما تريد.

* * *

وما دمنا قد رسمنا لأنفسنا أن ندرس الأدب على أنه فن القول، فمن واجبنا أن نتعرض أولاً وقبل كل شىء إلى معنى كلمة "فن". ومن سوء الحظ أن معاجمنا العربية لا تزال على

---

١ - طه حسين: "لاتينيون وسكسونيون"، مجلة الرسالة، السنة الأولى، العددان ٢ - ٣، ١ - ١٥ فبراير ١٩٣٣.

حالتها القديمة التى خرجت بها نقولاً مكررة غير مرتبة، وقفت عند عصر معـين لا تتعـداه. ونحن لا نزال ننتظر من إخواننا اللغويين ومن مجامعنا اللغوية معجماً تاريخياً يهدى الباحـث إلى نشأة المفردات ويبين له تطور معانيها على اختلاف الأجيال والعصور والبيئات بما فـى ذلك العصر الحديث. فإن اللغة العربية قد امتد سلطانها قروناً متعاقبة متطاولة ووسع بيئـات شاسعة مترامية. وكل هذا يدعو بطبيعة الحال إلى تبلبل الألفاظ، كما يـدعو إلـى اخـتلاف المعانى والدلالات والمصطلحات. فإن أضفنا إلى هذا كله انقسام العالم العربى إلى بيئات عقلية داخل كل منطقة جغرافية، اتضح لنا المدى الذى يبلغه التطور والتغاير فى الاصطلاح بين تلك العقليات العامة، وقد فطن إلى ذلك اللغويون الأوربيون، فاستحدثوا المعاجم التاريخية التى تبين معانى كل لفظ فى كل عصر، كما تحدد المصطلحات فى كل بيئة، مستهدين بذلك مـصنفات الكاتبين، ذاكرين تواريخها، مستشهدين بعباراتهم كلما وجدوا إلى هذا الاستشهاد سبيلاً.

وليس من شك فى أن كلمة "فن" هذه حديثة الدلالة على ما نريد، وإن كانت بيئاتنا العقلية لا تزال تختلف إلى الآن فى فهم معناها. وأساس هذا الخلاف واضح فهو اختلاف دعـا إليـه الاجتهاد فى التعريب.

ومن المقطوع به أن المدلول الحسى لهـذه الكلمـة أسـبق مـن المـدلول المعنـوى والاصطلاحى. فالأصل فى "الفن والفنن": الغصن والفرع[٤] ومن هنا كانت دلالته على الامتداد والتفرع، فصار الفن: الخط والطريق، والفنان: حمار الوحش وبخاصة المخطط منه، وهذا هو السبب الذى يدعو بعض الكاتبين إلى التحرج من إطلاق هذه اللفظة على المتفنن، المبدع للفن. وإذا قيل فنون القول، كان المعنى الأول طرائق القول، وفى هذا تشابه فى التطور بـين الفـن بهذا المعنى وبين الأسلوب المشتق من "السلب" بمعنى الفرع أيضاً[5]. وهكذا تحول الفرع إلـى الخط ثم إلى الطريق والمنهج، ومنه إلى الطريقة والأسلوب. بيد أن تتبعنا لمدلولات هذه الكلمة لن يهدينا إلى شىء كثير، وإن اتخذت مدلولها الحديث الذى نحسه جميعاً على تفاوت حظوظنا فى تمثله والإفصاح عنه.

وخير من هذا أن نذكر أن المحدثين فى نهضتنا الأدبية قـد اسـتعاروا هـذه الكلمـة واستحدثوا لها هذا المدلول استحداثاً، كما لا يزالون يفعلون فى كثير من الألفـاظ والكلمـات. والأرجح أنهم ترجموا بها كلمة "Art" الأوربية، وهى الكلمة التى لو قصصنا أثرهـا وتتبعنـا تاريخ استعمالاتها لاقتربنا من حد الفن أو تعريفه كما يقول المناطقة.

---

١ ـ لسان العرب: مادة: "فن".

٢ ـ لسان العرب: مادة: "سلب".

ولا مشاحة فى أن المدلول الاسطيقى أو الجمالى لكلمة "Art " حديث جداً، فإن كلمة " Art – artis" اللاتينية وما يرادفها فى اليونانية "τεχνη" كانتا تدلان على معنى مخالف كل المخالفـة لما نفهمه الآن، فقد كانتا تعنيان الحرفة أو الصناعة التى تحتاج إلى حذق وبراعـة كالنجـارة والحدادة. ولم يكن اليونان والرومان يفهمون الفن بمعزل عن الصناعة والحرفـة. وهـم إذا مارسوا شيئاً من الفن الجميل، كالشعر مثلاً، أطلقوا عليه صناعة الشعر، وهو عندهم كـسائر الصناعات، وإن اختلف عنها وإنماز منها وسما عليها، فذلك على سبيل الاختلاف فى المـنهج والامتياز فى الطبقة. ومن العسير علينا بطبيعة الحال أن ندرك هذه الحقيقـة، ولكـن الأمـر يسهل إذا أدركنا أن الناس إذا لم يضعوا كلمة معينة للدلالة على شىء معين، فذلك لأنهم لـم يفطنوا لهذا الشىء على أنه نوع قائم برأسه مستقل عما عداه.

ورب معترض يقول: كيف نوفق بين هذا وبين الآثار الفنية الرائعة التى صدرت عـن اليونان والرومان؟.. والجواب عليه سهل ميسور إذا نقلنا المسألة من المنشئين لهذه الآثار إلى المتأملين فيها المعجبين بها، فهل تراهم احتفلوا بها كما نفعل، وفطنوا إلى ما فيها من فن كمـا نفطن؟.. ما نظن.. فقد نظروا إلى هذه الآثار من زاوية أخرى لعلنا أن نكشف عنها إذا رجعنا إلى أعظم فلاسفتهم الذين تعرضوا لمثل هذه الأمور، ولكن أفلاطون[٦].. وكل قـارئ حـديث يتصور قبل أن يقرأ هذا الفيلسوف أنه سيجد فيما قاله عن الشعر بغيته، وأنه سيسجل فى هـذا الحديث تجربة جمالية كتجاربنا نحن المحدثين عندما نتذوق الشعر، لكنه لا يكاد يفـرغ مـن قراءته حتى يدرك البون الشاسع لنظرته للشعر ونظرتنا نحن المحدثين له.

وموقف اليونان والرومان من الفن يذكرنا بموقف العرب منه، فمهما يكن من أمر الأخذ والعطاء بينهم وبين العرب، وبخاصة فى الناحية الفكرية التى غلبت على الحياة الراقيـة فـى أيامهم فإن المشتغلين بالدراسة الفنية والقولية، ولا نقول المنشئين للفن، قد أحسوا كمـا أحـس اليونان والرومان، وفهموا الشعر وما إليه على أنه صناعة تكتسب بالحذق والمـران كـسائر الصناعات، فهم يقولون عن الشاعر ـ مثلاً ـ إنه كان من أهل الصناعة، كما يقولـون عـن المشتغلين بالكيمياء والقبالة والسحر، إلى غير ذلك من ضروب الحرف والصناعات التى تقوم بمقدار ما فيها من البراعة وما تكسبه أصحابها من العطايا والمنح. وبين أيدينا كتـاب "سـر الصناعتين" (أى صناعة الشعر وصناعة النثر) لأبى هلال العسكرى المتوفى عام ٣٨٢ هـ ـ الموافق ٩٩٣م.

---

١ ـ راجع النصوص الخاصة بنظـرات أفلاطـون الأسـطيقية فـى: Philosophies of Beauty E. F. Carritt، ص ٣ ـ ٣٠، أكسفورد ١٩٣١.

وقريب من هذا مدلول كلمة Art – Artist فى لاتينية العصور الوسطى، فقد كانوا يقولون صناعة النحو وصناعة المنطق وصناعة السحر وصناعة التنجيم، كما كان يقول العرب سواء بسواء، وظل هذا شأنها إلى أن ظهرت اللغات القومية.

وإذا تخيرنا إحدى هذه اللغات القومية، ولتكن الإنجليزية. والتمسنا فيها مدلول كلمة "Art" فإننا نجد أن هذا المدلول يتشعب بتشعب البيئات ويختلف باختلاف العصور، فقد انتقلت إلى بيئات المتعلمين فى الجامعات الإنجليزية من لاتينية العصور الوسطى وأخذت تستعمل للدلالة على فروع بعينها من العلم وبخاصة تلك التى لها طبيعة الآلات الذهنية. وعرفت بها مجموعة المناهج الثلاثة وهى: النحو والمناطق والبلاغة (The trivium) كما عرفت بها مجموعة المناهج الأربعة وهى: الحساب والهندسة والموسيقى والفلك (The quadrivium) ومن ثم جاءت تسمية بعض كليات لجامعات بكليات الفنون (Faculty of Arts) وكانت فى الأصل تدرس تلك المواد مع تعديلات وإضافات. وكانت الإجازات الجامعية مثل إجازتى البكالوريوس والماجستير فى الفنون (B. A. – M. A.) تمنح لكل من يحصل قدراً معلوماً معترفاً به من التمرس والأستاذية فى هذه الفروع. وظل هذا حالها إلى أن استقر تصنيف العلوم على ما هو عليه الآن وأصبحت كليات الفنون تعالج الإنسانيات واللغات وبعض الفنون الجميلة كالأدب والموسيقى. وهذه الكليات هى التى ترجمناها عند نشأة الجامعة إلى كليات الآداب، وهى ترجمة دعت إليها غلبة كلمة الأدب عندنا على تلك الفروع، وتفرد الأدب بعناية العرب دون غيره من الفنون الجميلة واتساع مدلوله حتى شمل كثيراً من العلوم. وأنت تلاحظ أن الكلمة وسعت فى تلك البيئات فروع العلم وكادت ترادفه حتى إنها أطلقت كذلك على القواعد والأصول والقوانين التى تيسر على الطلاب تحصيل مبادئ علم من العلوم ثم انحسرت دائرتها شيئاً فشيئاً فأصبحت تطلق على التطبيق العملى لكل علم من العلوم، وعندنا نحن ما يماثل هذا المدلول فى استعمال الفنون على الجهد التطبيقى، فنحن نقول مدارس الفنون والصناعات، وفنون الطب، والفنون العسكرية، وما إلى هذا بسبيل.

وكانت كلمة "Art" تدل فى البيئات العملية الإنجليزية على البراعة فى القيام بعمل من الأعمال ثمرة للحذق أو المعرفة، كما كان الشأن عند اليونان والرومان، واتسع هذا المدلول حتى أصبحت الكلمة تطلق على كل عمل إنسانى بارع، وهى فى هذه الحالة تقابل الطبيعة الساذجة، وكان المتفننون يطلقون على أنفسهم، دون أن يجدوا فى ذلك غضاضة ما، أصحاف الحرف والصناعات، واحتفظت بالمعنى التطبيقى فأطلقت على الحرف والصناعات الآلية التى تقوم باليدين والجسم أكثر مما تقوم بالعقل والخيال. والراجح أن هذا قد حدث بعد أن أخذ الفلاسفة فى القرن السابع عشر يستشعرون شيئاً من الاختلاف غير الواضح بين الصناعة

والحرفة من جانب والفن الرفيع من جانب آخر. وأخذ هذا الخلاف يقوى ويظهر حتـى تـم التفريق بين ما أسموه بالفنون الجميلة وما أسموه بالفنون المفيدة، وبهذا فرقوا بـين الجمـال والفائدة.

ولما كانت البراعة هى المعنى الغالب على هذه الكلمة فى جميع أطوارها فقـد انتهـى الأمر بها إلى الدلالة على البراعة فى الموضوعات الذوقية، كالـشعر والموسـيقى والتمثيـل والإنشاء الأدبى. كما أطلقت على البراعة فى النهوض بعمل قائم برأسه يصل به صاحبه إلى الكمال وعلى البراعة فيما أسموه فنون المحاكاة والرسم كالتصوير والنقش والنحت والعمـارة وإلى تحصيل هذه الفنون فى أصولها وفروعها والتمرس عليها، والإنتاج البارع لها[٧].

ولم يظهر هذا المدلول فى أى معجم إنجليزى قبل عام ١٨٨١م، ويغلب على الظن أنـه كان يستعمل وقتذاك عند المصورين والذين يكتبون عن التصوير فحسب، ثم شـاع اسـتعماله بهذا المعنى وتداوله غير المشتغلين بالفنون ودراستها ونقدها من فلاسفة وغير فلاسفة، فهـم يقولون Art كما نقول نحن "فن" للدلالة على الفن الجميل بفروعه وأنواعه.

وها أنت ذا ترى أن الفن قد لابسته فى جميع أطواره صفات لا يقـوم بهـا، وخالطتـه أشياء غريبة عنه لا تمت له بسبب قريب. فإن هذه الكلمة الأوربية نفـسها "Art" كثيـراً مـا تستعمل إلى الآن بمعنى الإيهام والحيلة البارعة، كما أن من مشتقاتها ما يدل علـى مجافـاة الطبع والفطرة كالتصنع والرياء. وليس من غرضنا فى هذا المقام أن نبين المجال الذى سارت فيه هذه الكلمة ومشتقاتها إلى أن وعت كل تلك الأغراض.

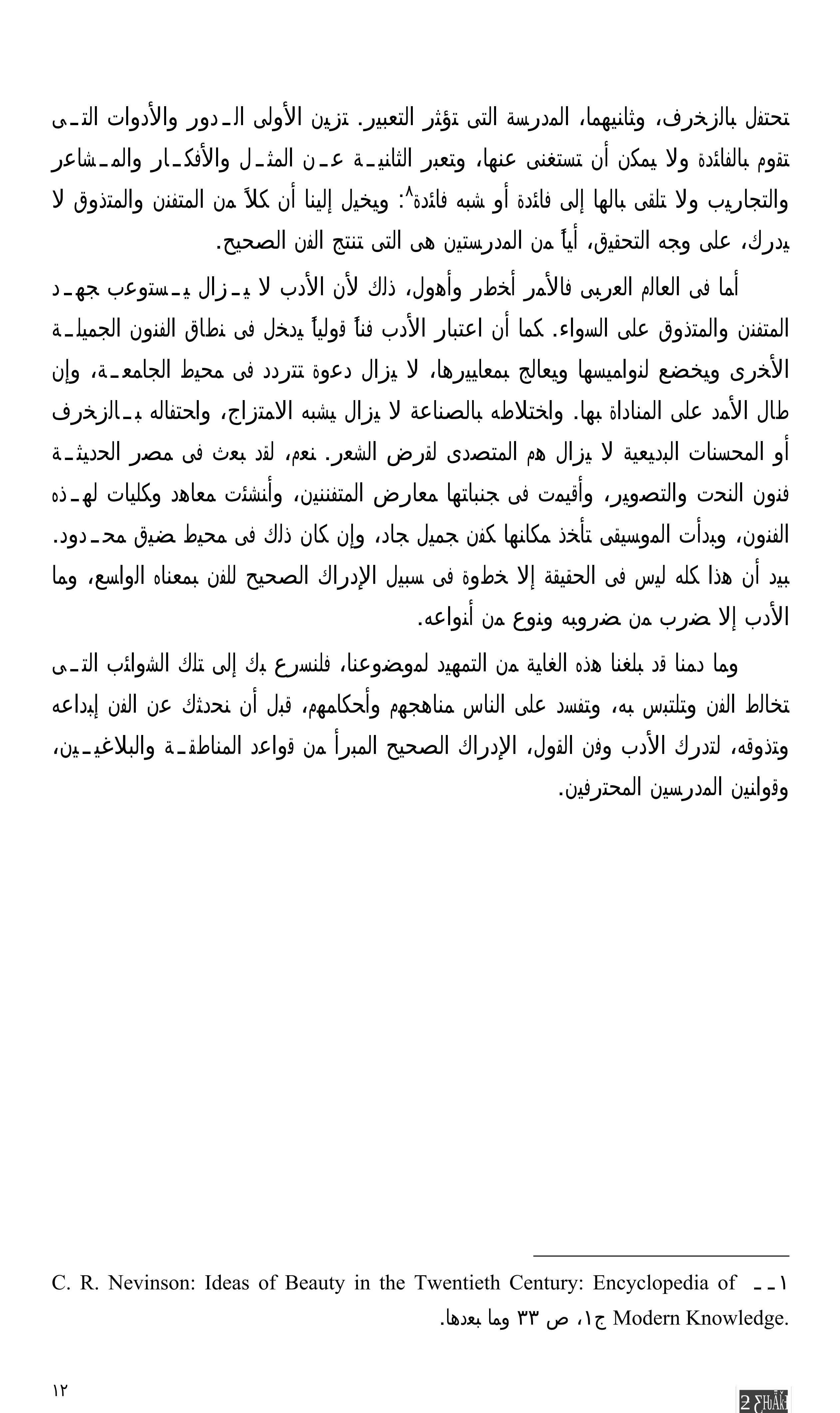
وحسبنا أن نقرر أنها لا تزال تحمل فى أعطافها، حتى بين المشتغلين بالدراسات الفنية، المعانى الحسية القديمة.

ووجد كثير من الكتاب المحدثين عناءاً كبيراً فى التفريق بين الصناعة من ناحية، والفن من ناحية أخرى، ولعل الاصطلاح غير المستقر هو الذى وعر طريقهم فـلا يـزال بعـض أصحاب الفلسفة يفرقون بين العلم أو المعرفة النظرية وبين الفن، أى المعرفة المطبقـة فـى شىء مادى محسوس.

ويستشعر النقاد الأوربيون هذه الصعاب وهم يستعرضون المذاهب الفنية الحديثة، كمـا يروعهم تدخل وسائل الإنتاج الآلى الضخم وتأثيرها فى الجهد الفنى أو المقـول إنـه كـذلك، بطريق مباشر أو غير مباشر، فيختلط الجمال عندهم بالفائدة، ويلتبس عليهم بالرواء والحسن، فأنت تلمح فى عالم التصوير لهذا القرن ـ مثلاً ـ مدرستين مختلفتين: أولاهما المدرسة التى

---

١ ـ راجع تفصيل هـذه الـدلالات فـى H. A. James: A New English Murray Dictionary on Historical I'rinciples أكسفورد، ١٨٨٨. مادة Art ج١، ص ٤٦٧ ب وما بعدها.



تحتفل بالزخرف، وثانيهما، المدرسة التى تؤثر التعبير. تزين الأولى الدور والأدوات التى تقوم بالفائدة ولا يمكن أن تستغنى عنها، وتعبر الثانية عن المثل والأفكار والمشاعر والتجاريب ولا تلقى بالها إلى فائدة أو شبه فائدة[٨]: ويخيل إلينا أن كلاً من المتفنن والمتذوق لا يدرك، على وجه التحقيق، أياً من المدرستين هى التى تنتج الفن الصحيح.

أما فى العالم العربى فالأمر أخطر وأهول، ذلك لأن الأدب لا يزال يستوعب جهد المتفنن والمتذوق على السواء. كما أن اعتبار الأدب فناً قولياً يدخل فى نطاق الفنون الجميلة الأخرى ويخضع لنواميسها ويعالج بمعاييرها، لا يزال دعوة تتردد فى محيط الجامعة، وإن طال الأمد على المناداة بها. واختلاطه بالصناعة لا يزال يشبه الامتزاج، واحتفاله بالزخرف أو المحسنات البديعية لا يزال هم المتصدى لقرض الشعر. نعم، لقد بعث فى مصر الحديثة فنون النحت والتصوير، وأقيمت فى جنباتها معارض المتفننين، وأنشئت معاهد وكليات لهذه الفنون، وبدأت الموسيقى تأخذ مكانها كفن جميل جاد، وإن كان ذلك فى محيط ضيق محدود. بيد أن هذا كله ليس فى الحقيقة إلا خطوة فى سبيل الإدراك الصحيح للفن بمعناه الواسع، وما الأدب إلا ضرب من ضروبه ونوع من أنواعه.

وما دمنا قد بلغنا هذه الغاية من التمهيد لموضوعنا، فلنسرع بك إلى تلك الشوائب التى تخالط الفن وتلتبس به، وتفسد على الناس مناهجهم وأحكامهم، قبل أن نحدثك عن الفن إبداعه وتذوقه، لتدرك الأدب وفن القول، الإدراك الصحيح المبرأ من قواعد المناطقة والبلاغيين، وقوانين المدرسين المحترفين.

١ــ C. R. Nevinson: Ideas of Beauty in the Twentieth Century: Encyclopedia of Modern Knowledge. ج١، ص ٣٣ وما بعدها.



النفع العام

عندما نظر الجيل الجديد فى نهضتنا الأدبية إلى شعر الجيل السابق له وجد أن معظمـه يدور فى فلك المناسبات العامة يسايرها ويحكيها، ولا يفصح عن أشخاص المنشئين له. وهـو إن دل على شىء من ذلك، فهى الدلالات الخارجية المستخلصة من إيثار ألفاظ علـى ألفـاظ، وتفضيل تراكيب على تراكيب، والتشبث بصور دون صور. وهذا الضرب مـن الـشعر، إن كان صادقاً فهو إنما يترجم عن العواطف الجماعية العامة، ولا يترجم عن العواطف الفرديـة الخاصة، ويعبر عن الشعور النوعى لأوساط الناس ولا يعبر عن الشعور الـذاتى لـصاحبه. فشوقى الملقب بأمير الشعراء فى جيله والأجيال التى تلته وقف جانباً كبيراً من إنتاجـه علـى المناسبات العامة، حتى لتستطيع أن تؤرخ الحوادث الجارية من قصائده، ولعلك تجد مهمتـك أسهل وأيسر من مراجعة الصحف. لسنا نريد بهذه الكلمة أن ننتقص من قدره أو أن نغض من قيمته فى تاريخنا الأدبى، فهو ابن تراثه وجيله، وسيظل أمداً ما مصدراً من مصادر الاستثارة القومية فى الاستشهاد بشعره والتغنى به. وهو يذكرنا فى هذه الناحية بـ ـ "رديـارد كبلـنج Rudyard Kipling" الذى عرف بشاعر الإمبراطورية البريطانية يلهب حماستها ويقـوى مـن روحها المعنوية ويذكى كبرياءها القومية. وأياً كان إعجاب الناس بهـذا وذاك فهـو إعجـاب يشوب العمل الفنى الأستطيقى بشوائب تخالطه وتمازجه حيناً، وتبتعد عنه البعد كله فى كثيـر من الأحيان. وأمثال شوقى وكبلنج تختفى شخصياتهم الفردية الخاصة فى الشخصية القوميـة العامة التى ينتسبون إليها. والناقد لانتاجهم، كما قلنا، يجد العناء كل العناء فى تتبع نزعـاتهم وأهوائهم ومجالات مشاعرهم وأفكارهم وما لهذا كله من الأثر فى أخلاقهم وألوان سـلوكهم، وخير له أن يتجه وجهة أخرى عند دراستهم وأن يولى وجهه إلى تلك الشعبة المعروفة بعلـم النفس الجماعى الذى يعرض الجماعات ويقسم ذاتياتها المختلفة وأهواءها المتباينة، وما يرسب فى أطوائها من تراث الأجيال وما تنزع إليه واعية أو حالمة، ويشرح أعمالهـا علـى هـدى الدراسة المتأملة البصيرة. أما الجانب الأستطيقى فى آثار هؤلاء - إذا وجد - فيتميز ويقاس بوسيلة أخرى.

ونحن نجد لزاماً علينا توضيحاً لهذه المسألة الدقيقة أن نستعرض خطأً رئيسياً فى تراثنا الأدبى العربى.. فأنت تعلم من غير شك سلطان الأدب الجاهلى على التراث العربى كله بمـا فى ذلك نهضتنا الحديثة التى نعيش فيها[9]. وتعلم أن هذا الأدب فيما يـصوره مؤرخـوه أدب مرحلة من مراحل التطور أو أدب ثقافة من الثقافات كما يقول أصحاب علم الإنسان، وأن هذه

١ ـ أحمد أمين: جناية الأدب الجاهلى على الأدب العربى؛ مجلة الثقافة، السنة الأولى، العددان ١٩ بتاريخ ٩ مايو ١٩٣٩؛ و٢١ بتاريخ ٢٣ مايو ١٩٣٩.



المرحلة، أو تلك الثقافة، كانت نزوعاً إلى التوحيد القومى والخروج من البداوة الرعوية، وأنهم كانوا فى صراعهم مع الطبيعة يستشعرون أكثر من غيرهم روح الجماعة، يسيطر عليهم النظام البطرقى المعروف بالعصبية، ويجعل من هؤلاء الناس، مهما تكاثروا، وحدة جماعية كالأسرة، أو هى الأسرة المتجانسة تتخذ، كما يقول الاجتماعيون، الشكل الهيراركى الهرمى، على قمته الزعيم القائم بينهم وهو أبوهم حقيقة، حتى إذا انضمت الوحدة إلى غيرها كانت هذه الأبوة مدعاة لأكثرهم قبيلا، واعزهم نفراً، وأصبح هذا الرئيس الجديد أباً للوحدة الثانية كما هو أب للأولى، له جميع الحقوق على الفروع غير المنحدرة من صلبه، وعليه جميع التبعات التى للوالد على التحقيق من الرعاية والحماية والتكفل بالمصالح. وهذه العصبية البطرقية تكسب الجماعة لوناً قوياً من التماسك وتمنحها القدرة على الاستمرار، وهى تباين من وجوه كثيرة العصبية الإقليمية أو الحرفية، ومن ثم كان أول طابع نفسى نلمحه هو التعصب العنيف للجماعة أو القبيل. فهو أخطر من تعصب الفرد لأسرته المحدودة فى مجتمعنا الحديث لما يكسبه التآزر من البأس والمنعة، ويتدرج فى الهيراركية البطرقية الأنساب. فكما أن الجيل القائم المكون للوحدة الجماعية الشاخصة يؤمن بالأبوة الحية فى صورة الزعامة أو الإمارة أو المشيخة، أو ما شئت من هذه الألقاب والمصطلحات، فإن كل جماعة من الجماعات تحافظ على الوحدة بين سائر أجيالها، القائمين والغابرين، احتفاظها بالوحدة القائمة الحاضرة على نفس النسق الأبوى، فتذكر أنسابها وترفع بهم إلى مدى بعيد. ولهذه الأنساب وظيفة أخرى، وذلك أنها تؤلف بين سائر الوحدات فى مجموعات أكبر فتشتد بذلك العصبية وتعنف، وإذن فروح الجماعة تسيطر على جميع تصرفاتها فى الداخل وفى الخارج، وترسم لها البواعث والأهداف وتغير سلوكها أفراداً وقبيلاً. وهذا يقربها فى التصنيف النفسى إلى الجيش النظامى المتدرج فى القيادة على النظام الهرمى نفسه، والمحتفظ فى تاريخه بأمجاد يعتز بها ويفاخر سائر الجيوش، وكل فرد فى مثل هذه الجماعة إنما هو صورة مصغرة لها، يحس بإحساس الجميع ويقوم من غيره مقام الأخ يحميه ويهتم بكل ما يصدر عنه؛ فالعمل الفردى يجر دائماً أبداً إلى عمل عام. ومن ثم كان كل واحد يصدر عن رقابة جماعية متيقظة فى داخل ذاته وخارجها على السواء.

وإذا اتفق له أن لقى أفراداً من غير قبيلته فإنه لا يتعرف إليهم أو يهتم بالتعرف إليهم بالذاتية الخاصة لكل منهم وإنما يلقى باله كله إلى القبيلة التى ينتسبون إليها، فيقبل عليهم أو ينفر منهم تبعاً للعلاقة القائمة بين قبيلته وقبيلتهم. وهكذا تفنى مسئولية الفرد وتحل محلها المسئولية العامة المشتركة. وتتحد الخصومات الخارجية أو الداخلية وفقاً لهذه المسئولية المشتركة وما يعتورها من قوة وضعف، وروحها المعنوى من هذه الناحية أقوى من الجيش



وأكثر تماسكاً، لأن الآصرة التى تجمع بين الآحاد أدخل فى الطبيعة وأبعد عن الانفعال وألزم للحياة. وهذه الشخصية الجماعية تصب الأفراد فى قالبها صباً، فهى لا تتبع الشخصية الفردية، بل لا تحاول إنتاجها، وما نراه فى امتياز بعض الآحاد وتبريزهم واحتلالهم مكان الصدارة فى الكيان الجماعى بأسره. لا يعنى أنهم أفراد ذوو خصوصية، وإنما يعنى أنهم صور مجسمة من الآحاد العاديين، وما أكسبهم التقدم أو التبريز ليس هو التفرد بغير المألوف، ولكنه القرب من الرئاسة والسلطان أو التفوق فى القيام بعمل شائع يجاوز به قدرة الأوساط العاديين.

والفن الذى يصدر فى ظل هذا النظام الاجتماعى لا يمكن أن يكون فردياً بالمعنى الذى نفهمه اليوم، بل لابد من أن يكون جماعياً يستهدف الصالح العام ويحافظ على العصبية محافظة الآحاد العاديين عليها فمديح الأمراء والرؤساء ورثاؤهم يبتغيا هذه الغاية ولا يخرج عنها. والاستنفار إلى الحرب والدعوة إلى السلم، وهجاء الخصوم والتشهير بالأعداء، كل أولئك من الأعمال التى تساير المشاعر القومية الجماعية وتذكيها وتحافظ على مقوماتها، ومن المؤسف أن كثيرين من الذين تعرضوا للأدب العربى وبخاصة الجاهلى منه، اكتفوا بالعرض، واقتصروا على تحليل الصورة المستخلصة من الآثار القولية المسجلة فى الكتب، دون أن يلقوا بالهم إلى الأساس النفسى الذى قامت عليه والمصالح الجماعية العامة التى استهدفتها، ولعل أبرز مثل لهذا النوع من الآثار القولية، هو "النقائض" التى كانت بين الشعراء فى الجاهلية والإسلام والتى لم تكن دعاوة حزبية أو شبه حزبية فحسب، ولكنها كانت تقوم بالعصبية القبلية، محافظة على هذه العصبية أولاً، وتوهيناً من شأن العصبيات التى تناهضها ثانياً، وقد صدرت دراسة ضافية لهذه النقائض[١] ألمت ببواعثها القريبة، وعرضت لصورها المدونة. وكم يكون جميلاً لو أن هذه الدراسة أردفت بأبحاث أخرى تحتفل بأصولها السحيقة فى شعائر الجماعات العربية، وتجمع ما كان يصاحبها من حركة وجهد غير الانبعاث الصوتى بالقول المجهور. وترد مبارياتها وما إليها من تقاليد تبدو فى الصورة القولية إلى مباريات وتقاليد جماعية كانت تمارس ولا شك فى شبه الجزيرة، وتصل بينها وبين أمثالها فى الأدب القومى الشعبى الذى يحكيها إلى حد بعيد.

وكاد يستغرق هذا الخط الرئيسى الأدب الجاهلى كله تقريباً، واستمر حتى غلب على العصر الأموى الذى يفسر تاريخه بأسره على أساس العصبية اليمنية والمصرية وتغلغل فى العصر العباسى، وهو موجود إلى يومنا هذا فى القول المنظوم أو المنثور الذى يكبر من شأن الشخصيات المعنوية فى الجماعة، ويعظم من قدر الرؤساء الذين يمثلون البطارقة أو الآباء فى الأنساب القديمة، ويبعث الأمجاد، ويسقط المثالب، ويجتر الملاحم، ويستعيد العصور التى

---

١ ـ أحمد الشايب: تاريخ النقائض فى الشعر العربى؛ القاهرة ١٩٤٦.

تنعت بالذهبية ولم تكن الجماعة العربية فى ذلك بدعاً بين الجماعات. فقد وجدت هذه الظاهرة فى الفنون القولية وغير القولية عند جميع الشعوب، ولعلها استوعبت فن العصور الوسطى فى أوربا. ويجب أن نقرر أن الفن الذى لم يكن يستهدف الصالح الجماعى العام لم يعرف إلا منذ النصف الثانى من القرن التاسع عشر، ويجب أن نقرر كذلك أن الفن يوشـك أن يعـود فـى الغرب إلى ذلك الغرض المقصور على المنفعة القومية العامة.

ويربط مؤرخو الفن ونقاده وهم يستقرئون التراث الفنى فى جميع العصور والبيئات بين هذه الظاهرة التى لا تحتفل بالعبقرية الفردية احتفالها بالعبقرية القومية وبين الطور الأول من أطوار الفن، وهو الذى امتزج فيه بالشعائر والطقوس البدائية المتدرجة فى السحر وما إليه من جهود تتغيا الصالح العام، ووجدوا أن كثيراً من تلك الشعائر والطقوس لا يزال حياً يعمل عمله فى المجتمع بل عقدوا أيضاً مشابهة أو مماثلة بينها وبين بعض الجهود والأعمال التى لا يزال يقوم بها الآحاد فى حياتهم اليومية مسحرين بروح الجمع، مستهدين منفعته.

* * *

ونحن إذن مضطرون إلى أن نتعرف على هذا السحر، وهذا المقول إنه مصدر الفنون، لنقدر مدى صلته بالمجتمع وتأثيره فيه، وليس ينبغى أن يستوقفنا الجانب اللغوى لمـادة "س ـ ح ـ ر" كما يبدو فى المعاجم العربية. ذلك لأن هذه المعاجم تعرض لبعض وجوه الـدلالات لهذه المادة وغيرها، وتترك بعضها الآخر، فقصاراها أن تذهب إلى أن: "السحر عمل تقـرب فيه إلى الشيطان وبمعونة منه" أو تذهب إلى أن "من السحر الأخذة التى تأخذ العين حتى يظن أن الأمر كما يرى وليس الأصل على ما يرى[11]" أو بمعنى آخر: "أنه عمل من أعمال الشعوذة وخفة اليد".. وإذا نحن حاولنا أن نستأنس بالمدلول الحسى الأول لهذه المادة كـان علينـا أن نتخطى ترتيب حروفها على هذه الصورة، وأن نميل بعض الميل إلى ما يقول به الحذاق مـن أصحاب اللغة، من أن التشابه فى المخارج يدل فى الغالب الأعم على التشابه فى المـدلولات. فحسر: طوى (حسرت النقاب وانحسر الماء[12]) وفيه معنى النقلة والتبعيد فى المكان، أو التبعيد من الظاهر إلى الخفى، وإن كان يحمل فى معناه إظهار ما وراء المنحسر من وجه أو أرض. والسحر: الأصل فيها القطعة من الليل أو طرف من الليل، وفيه المعنى نفسه، وهو طى النهار أو طى الليل من النقلة والتبعيد. والسحر: الجوف، وقبل الرئة، وقيل ما فوقها[13]. ومهما يكـن من أمر فهو الشىء الغامض غير الواضح وما إليه. بيد أن كانت هذه المدلولات أضيق ممـا

---

١ ـ لسان العرب مادة: "سحر".

٢ ـ لسان العرب مادة: "حسر".

١ ـ لسان العرب مادة: "سحر" أيضاً.

نريد، فمن الخير أن نربط بينها وبين ما يراه المحدثون فى عملية السحر ذاتها والتفريق بينها وبين سائر الجهود البشرية، من حيث الباعث والمظهر والوظيفة. وأنظار هـؤلاء المحـدثين يمكن أن تنقسم إلى ثلاث مدارس[١٤]:

أولاها: مدرسة علم الإنسان، والسحر عند أصحاب هذه المدرسة عبارة عن مجموع من الفعال تمارس فى بيئات الهمج وأشباه المتحضرين وفـى الطبقـات الـدنيا مـن الجماعـات المتحضرة. وهذه الفعال تتغيا غرضاً عملياً من أغراض الحياة، فصحتها أو زيفها لـيس هـو المقصود منها، وبهذا يسقط من الحساب المدلول الذى مر بنا من أن السحر عمل من أعمـال الشعوذة وخفة اليد. فالمحقق أن الأصل فيه لم يكن كذلك، ولكى نفهم السحر فى اصطلاح علم الإنسان ينبغى أن ننسى أن هؤلاء العلماء يعكفون أو يتخصصون فى دراسة ثقافـات قديمـة تباين حضارة عصرنا هذا الحديث. وهم ينهجون المنهج العلمى فى هذه المدرسة. وقد وجـد هؤلاء العلماء مظاهر يجمع الناس على نعتها بالسحر. وتساءلوا: ما هى وظيفة هذا الـسحر؟ واصطنعوا فى سبيل الإجابة على هذا السؤال منهجاً تحدده الفلسفة العلمية الوضعية، فعبـروا عن كل شىء يتصل بالتجربة البشرية بمصطلح العقل. ولم يحتفلوا بطبيعة الإنسان الشعورية، وأهملوا كل جهد فكرى لا يدخل فى نطاق العلم الطبيعى. وساقهم هذا المنهج إلى أن يعقـدوا موازنة بين هذه الفعال التى يمارسها الهمج وبين الجهود التى يقوم بها الإنـسان المتحـضر عندما يستعمل معارفه العلمية للسيطرة على الطبيعة واستغلالها، وخلصوا من هذا كله إلى أن الساحر والعالم من جنس واحد، فكل منهما يحاول أن يسيطر على الطبيعة بـالتطبيق العملـى للمعرفة العلمية، والفرق بينهما أن العالم عنده فى الواقع معرفة علمية صحيحة، فتحقق جهوده فى السيطرة على الطبيعة. أما الساحر فليست عنده هذه المعرفة، ولذلك تخفق جهوده، مثـال ذلك أن رى النبات يعمل على نموه، بيد أن الهمجى وهو يجهل هذه الحقيقة يرقص إلى جانب النبات متوهماً أن رقصه سيبعث فى النبات روح النمو، ومن ثم انتهى أصحاب علم الإنـسان إلى القول "إن السحر فى أساسه ضرب معين من الخطأ العقلى، أو بعبارة أخرى: السحر علم طبيعى خاطىء، والفعال السحرية إنما هى جهود علمية مضللة أساسها هذا الخطأ"[١٥].

والفلاسفة، أو بعضهم على الأقل؛ ينقد هذه النظرية، وحسبنا أن نعرض هنا لنقدين اثنين:

الأول: أن هذه النظرية بنيت على خطأ عجيب، فهى تخلط بين الهمجى وقاصر الفكـر أو الأبله. وقد يبرر هذا الخطأ عند أعلام القرن الثامن عشر، لأنهم لم يكونوا يعلمون شـيئاً ذا

٢ـ تجد عرضاً وفياً لأنظار هذه المدارس مع نقدها فـى: R. G. Collingwood: The Principles of Art أكسفورد عام ١٩٣٨، الكتاب الأول، الفصل الرابع، ص ٥٧ ـ ٧٧.

٣ـ Sir Edward Tylor: Primitive Culture لندن ١٩٢٩، الفصل الرابع.

بال عن كل من الهمجى والأبله. ولكنه خطأ لا مبرر له عند الذين جاءوا بعدهم لأنهم كـانوا يعرفون أن هؤلاء الهمج يصطنعون لغة على شىء من الضبط ويمارسون أوضاعاً سياسـية وأخلاقية تقوم كذلك على شىء من التناسق؛ ويشيدون أبنيـة ويـصنعون آلات تحتـاج إلـى ضروب من المعرفة تجعلهم على بصر بعلاقة العلة بالمعلول فى كثير من النواحى مما يبعدهم عن البله أو الملتاثين. أضف إلى ذلك أن السحر كان يمارس فى بيئات متحضرة عريقة مثـل مصر وبابل واليونان والرومان، وليس يعقل أن هذه الأمم كانت تمارسه فى أهلها من بلاهـة وبعد عن التفكير المنطقى. وما نظن أن رجلاً يستطيع أن يسوى فأساً من الشجر والحديد وهو لا يلم بالعلاقة بين العلة والمعلول، فما بالك بمن شادوا الهياكل والأهرام والمعابد والتماثيل!.

أما النقد الثانى، فيذهب إلى أننا لو سلمنا جدلاً بصحة منطق أصحاب علم الإنسان، فإننا نجد أنه لا يفسر الحقائق التى وضع لتفسيرها. ولكى نفهم ذلك نضرب مثـالاً مألوفـاً، فـإن الهمجى، ولا يزال هذا يمارس فى الطبقات الدنيا عندنا إلى الآن، وبخاصة بين النساء، يخشى على أظافره وشعره من أن تقع فى يد عدوه، فيعمل على إبادتها أو إخفائها فـى موضـع لا تصل إليه يد. وإذا سئل عن ذلك أجاب بأنه يحول بعمله بين عدوه وبين اتخاذه هذه الأشـياء للإضرار به. ذلك لأنها إذا أصابها الضرر أو التلف، مصحوباً بالطقوس السحرية المناسـبة، فإن هذا الضرر وذلك التلف ينسحبان إلى الجسم الذى اقتطعت منه. ومن ثـم يـذهب العـالم بالإنسان إلى أن الهمجى يعتقد بعلاقة لا تنفصم بين جسمه وبيت تلك الأجزاء المقتطعة منه، فإذا ألحقها الضرر انسحب الضرر إليه. بيد أن هذا الاعتقاد لا أساس له، ويحتاج بدوره إلـى تفسير. فالحقيقة الواقعة هى أن الهمجى يبيد بنفسه أظافره وشعره، فإذا كان يعتقد بعلاقة غيبية بينها وبين جسمه بحيث ينسحب الإضرار بها إلى الإضرار به، فإن معنى عمله فى هذه الحالة هو بعينه الإقدام على الانتحار، وعلى هذا فإنه لم يكن يؤمن بهذه العلاقة. ويضاف إلى هذين النقدين أن أصحاب علم الإنسان أغفلوا الطقوس والشعائر المصاحبة لإبادة الأظافر والشعر - مثلاً - وهم إذا سئلوا عنها أجابوا إنها حركات لا معنى لها من حيث الغاية. فإن الهمجـى إن خشى شيئاً فإنما يخشى الإضرار بما اقتطع من جسمه، وليس من المعقول أن يخشى الحركات والأصوات التى يقوم بها عدوه. وإذن فقد كانت ملاحظة أصحاب علـم الإنـسان صـحيحة وتفسيرها خاطئاً، مع أن هذه الشعائر هى الجانب السحرى من العمل كله، وهى التى تحتـاج إلى تفسير. وهكذا يتضح لنا أن هذه النظرية فى تفسير السحر قد بنيت علـى حقـائق لـيس السحر واحداً منها.

ولا يزال الرأى العام المثقف، فى مصر وغير مصر، يأخذ بهـذا النظـر، ويـرى أن السحر إنما هو خال فى آلة التفكير عند الإنسان الهمجى، أو أنه علم طبيعى ضال أو خاطىء المنهج.

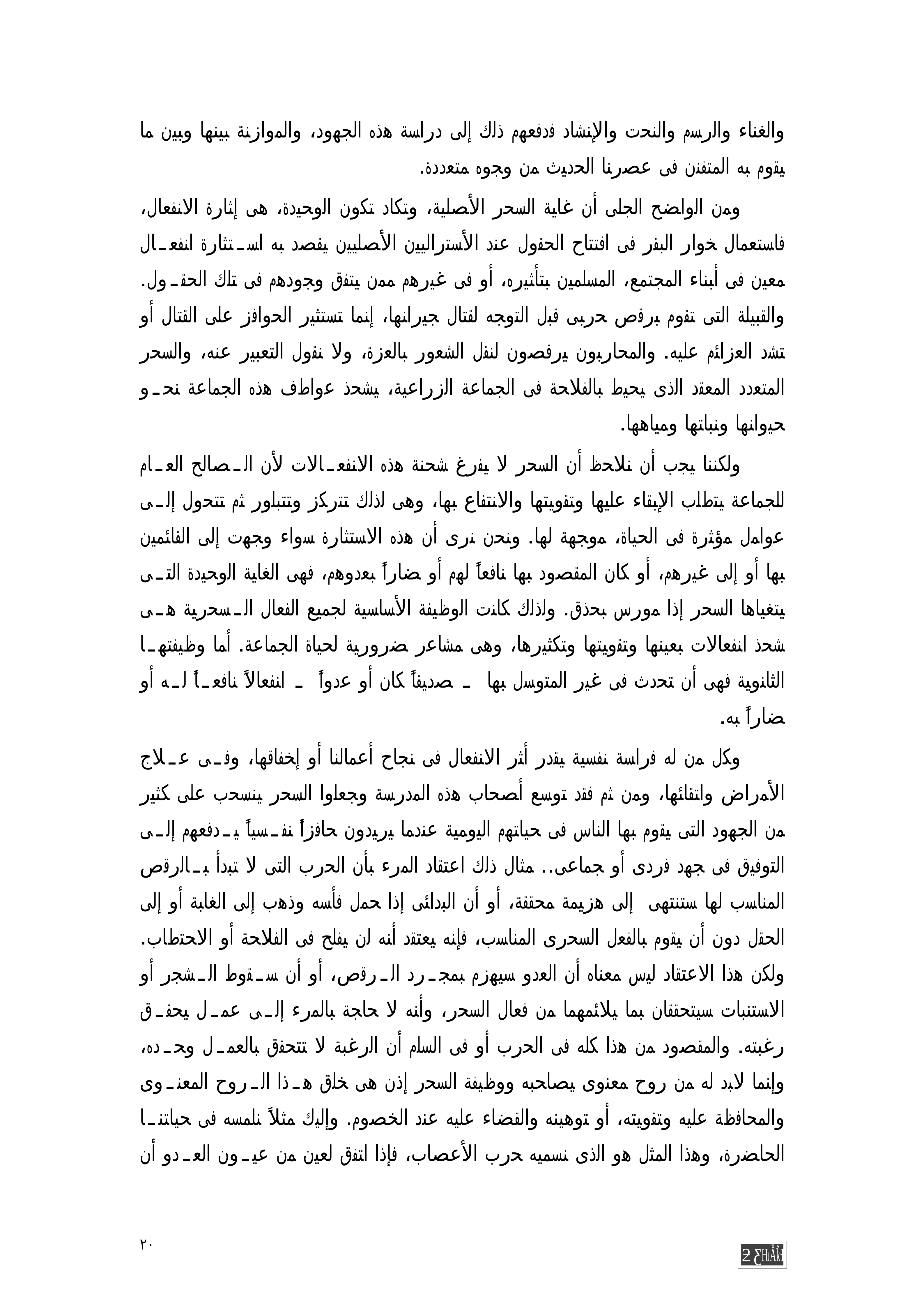
وثانية هذه المدارس، التى حاولت أن تفسر السحر، هى مدرسة علم النفس: ونحـن إذا ذكرناها فلسنا نعنى أنها وضعت نظرية مغايرة للأولى. وقد مر بنا أن أصحاب علـم الـنفس جنحوا إلى القول بعقل همجى مختلف عن عقولنا أو مشابه له، ولكنه مختل أو مضلل. ومالوا إلى تفسير الحقائق باختراع الفروض، مع أن العقل الإنسانى لا يسبر غوره أو يدرك كنهه إلا بالتعرف على الفعال الصادرة عنه على اختلاف مظاهرها. وجاء بعض المبرزين فـى علـم النفس الآخذين بالمنهج العلمى فيه فأدركوا أن وظيفة العالم هى ربط الحقـائق بغيرهـا مـن الحقائق وليست الاعتماد على الفروض. وتساءلوا لماذا يفكر الهمج وأشباه المتحضرين علـى هذا النحو غير المألوف عندنا نحن معشر المحدثين؟ وأجابوا على ذلك بأن وصـلوا الـسحر بالأمراض العصبية المستعصية التى كانوا يشاهدونها فى مرضاهم[١]، وأشاروا إلى أن الطفل يشبع رغباته بفعال حسية غير واعية، أما الهمجى فيقوم بفعال ليست هى بعينها فعال الطفـل، ولكنها تشبهها. فهو يشبع رغباته بعمل يمثل الحالة التى يرغب فيها. واستشهد هؤلاء العلمـاء بشواهد منها أن أحد المرضى كان يعتقد أنه إذا رغب فى إنسان نقل إليه. وإذا لعنه مات. وقد لاحظوا أن العلة هى خلط هؤلاء المرضى بين الرغبة والتحقق، بمعنى أن كل ما يرغبون فيه يتحقق لفوره. ما نظن أن مثل هذا النظر يمثل السحر بحال، ذلك لأنه لا يعتمد علـى واقـع السحر وما يندرج فيه، فما من ساحر يتوهم أن ما يرغب فيه يتحقق بمجـرد هـذه الرغبـة. ونحن نشاهد فى بيئاتنا الدنيا أن للسحر ضوابط وقواعد عملية. وأساس العمل الـسحرى هـو تمام الفصل بين الرغبة والتحقق. وفطن علماء النفس فيما بعد إلى أن الإنسان الهمجى اصطنع هذه الوسائط أو الطقوس أو الشعائر التى يقوم السحر بها حماية لنفسه من تحقـق الرغبـات الضارة به، وأدركوا أنه ليس كالمريض المخلط لأنه يعرف تمام المعرفة أن رغباته لا يمكـن أن تتحقق بنفسها ولذلك فهو يقوم بعمل يحققها.

والصعوبة التى يواجهها كل دارس للسحر هى: ما نوع الرغبات التى تدفع إلى فعـال سحرية؟ ولم يعرض علماء النفس لهذه الصعوبة وتجاوزوا الخصائص التى تميز السحر مـن سائر الفعال وتعسفوا فى عقد المشابهة بين العمل السحرى والمرض العصبى.

أما ثالثة هذه المدارس، فهى: مدرسة الفن. وقد رأى أصحابها أن المشابهة بين الـسحر والفن وثيقة وقوية فى وقت معاً، وأن الفعال السحرية تضم جهوداً فنيـة المظهـر كـالرقص

---

١ ـ S. Freud: Totem & Taboo الفصل الثالث.

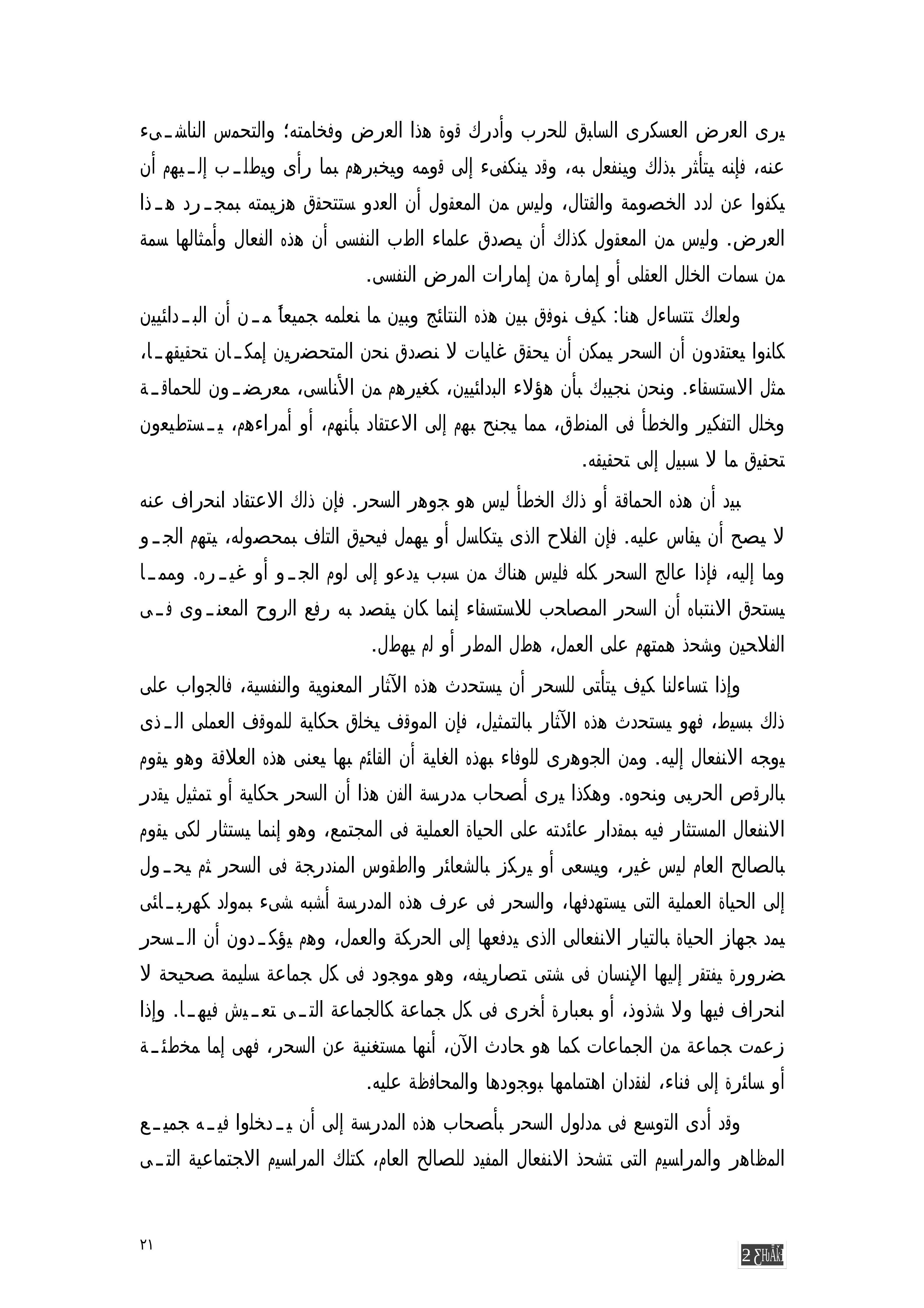


والغناء والرسم والنحت والإنشاد فدفعهم ذلك إلى دراسة هذه الجهود، والموازنة بينها وبين ما يقوم به المتفنن فى عصرنا الحديث من وجوه متعددة.

ومن الواضح الجلى أن غاية السحر الأصلية، وتكاد تكون الوحيدة، هى إثارة الانفعال، فاستعمال خوار البقر فى افتتاح الحقول عند الأستراليين الأصليين يقصد به اسـتثارة انفعـال معين فى أبناء المجتمع، المسلمين بتأثيره، أو فى غيرهم ممن يتفق وجودهم فى تلك الحقـول. والقبيلة التى تقوم برقص حربى قبل التوجه لقتال جيرانها، إنما تستثير الحوافز على القتال أو تشد العزائم عليه. والمحاربون يرقصون لنقل الشعور بالعزة، ولا نقول التعبير عنه، والسحر المتعدد المعقد الذى يحيط بالفلاحة فى الجماعة الزراعية، يشحذ عواطف هذه الجماعة نحـو حيوانها ونباتها ومياهها.

ولكننا يجب أن نلاحظ أن السحر لا يفرغ شحنة هذه الانفعـالات لأن الـصالح العـام للجماعة يتطلب الإبقاء عليها وتقويتها والانتفاع بها، وهى لذلك تتركز وتتبلور ثم تتحول إلـى عوامل مؤثرة فى الحياة، موجهة لها. ونحن نرى أن هذه الاستثارة سواء وجهت إلى القائمين بها أو إلى غيرهم، أو كان المقصود بها نافعاً لهم أو ضاراً بعدوهم، فهى الغاية الوحيدة التـى يتغياها السحر إذا مورس بحذق. ولذلك كانت الوظيفة الأساسية لجميع الفعال الـسحرية هـى شحذ انفعالات بعينها وتقويتها وتكثيرها، وهى مشاعر ضرورية لحياة الجماعة. أما وظيفتهـا الثانوية فهى أن تحدث فى غير المتوسل بها - صديقاً كان أو عدواً - انفعالاً نافعـاً لـه أو ضاراً به.

وكل من له فراسة نفسية يقدر أثر الانفعال فى نجاح أعمالنا أو إخفاقها، وفـى عـلاج الأمراض واتقائها، ومن ثم فقد توسع أصحاب هذه المدرسة وجعلوا السحر ينسحب على كثير من الجهود التى يقوم بها الناس فى حياتهم اليومية عندما يريدون حافزاً نفـسياً يـدفعهم إلـى التوفيق فى جهد فردى أو جماعى.. مثال ذلك اعتقاد المرء بأن الحرب التى لا تبدأ بـالرقص المناسب لها ستنتهى إلى هزيمة محققة، أو أن البدائى إذا حمل فأسه وذهب إلى الغابة أو إلى الحقل دون أن يقوم بالفعل السحرى المناسب، فإنه يعتقد أنه لن يفلح فى الفلاحة أو الاحتطاب. ولكن هذا الاعتقاد ليس معناه أن العدو سيهزم بمجـرد الـرقص، أو أن سـقوط الـشجر أو الاستنبات سيتحققان بما يلائمهما من فعال السحر، وأنه لا حاجة بالمرء إلـى عمـل يحقـق رغبته. والمقصود من هذا كله فى الحرب أو فى السلم أن الرغبة لا تتحقق بالعمـل وحـده، وإنما لابد له من روح معنوى يصاحبه ووظيفة السحر إذن هى خلق هـذا الـروح المعنـوى والمحافظة عليه وتقويته، أو توهينه والقضاء عليه عند الخصوم. وإليك مثلاً نلمسه فى حياتنـا الحاضرة، وهذا المثل هو الذى نسميه حرب الأعصاب، فإذا اتفق لعين من عيـون العـدو أن



يرى العرض العسكرى السابق للحرب وأدرك قوة هذا العرض وفخامته؛ والتحمس الناشىء عنه، فإنه يتأثر بذلك وينفعل به، وقد ينكفىء إلى قومه ويخبرهم بما رأى ويطالب إليهم أن يكفوا عن لدد الخصومة والقتال، وليس من المعقول أن العدو ستتحقق هزيمته بمجرد هذا العرض. وليس من المعقول كذلك أن يصدق علماء الطب النفسى أن هذه الفعال وأمثالها سمة من سمات الخلل العقلى أو إمارة من إمارات المرض النفسى.

ولعلك تتساءل هنا: كيف نوفق بين هذه النتائج وبين ما نعلمه جميعاً من أن البدائيين كانوا يعتقدون أن السحر يمكن أن يحقق غايات لا نصدق نحن المتحضرين إمكان تحقيقها، مثل الاستسقاء. ونحن نجيبك بأن هؤلاء البدائيين، كغيرهم من الأناسى، معرضون للحماقة وخلل التفكير والخطأ فى المنطق، مما يجنح بهم إلى الاعتقاد بأنهم، أو أمراءهم، يستطيعون تحقيق ما لا سبيل إلى تحقيقه.

بيد أن هذه الحماقة أو ذلك الخطأ ليس هو جوهر السحر. فإن ذلك الاعتقاد انحراف عنه لا يصح أن يقاس عليه. فإن الفلاح الذى يتكاسل أو يهمل فيحيق التلف بمحصوله، يتهم الجو وما إليه، فإذا عالج السحر كله فليس هناك من سبب يدعو إلى لوم الجو أو غيره. ومما يستحق الانتباه أن السحر المصاحب للاستسقاء إنما كان يقصد به رفع الروح المعنوى فى الفلاحين وشحذ همتهم على العمل، هطل المطر أو لم يهطل.

وإذا تساءلنا كيف يتأتى للسحر أن يستحدث هذه الآثار المعنوية والنفسية، فالجواب على ذلك بسيط، فهو يستحدث هذه الآثار بالتمثيل، فإن الموقف يخلق حكاية للموقف العملى الذى يوجه الانفعال إليه. ومن الجوهرى للوفاء بهذه الغاية أن القائم بها يعنى هذه العلاقة وهو يقوم بالرقص الحربى ونحوه. وهكذا يرى أصحاب مدرسة الفن هذا أن السحر حكاية أو تمثيل يقدر الانفعال المستثار فيه بمقدار عائدته على الحياة العملية فى المجتمع، وهو إنما يستثار لكى يقوم بالصالح العام ليس غير، ويسعى أو يركز بالشعائر والطقوس المندرجة فى السحر ثم يحول إلى الحياة العملية التى يستهدفها، والسحر فى عرف هذه المدرسة أشبه شىء بمولد كهربائى يمد جهاز الحياة بالتيار الانفعالى الذى يدفعها إلى الحركة والعمل، وهم يؤكدون أن السحر ضرورة يفتقر إليها الإنسان فى شتى تصاريفه، وهو موجود فى كل جماعة سليمة صحيحة لا انحراف فيها ولا شذوذ، أو بعبارة أخرى فى كل جماعة كالجماعة التى تعيش فيها. وإذا زعمت جماعة من الجماعات كما هو حادث الآن، أنها مستغنية عن السحر، فهى إما مخطئة أو سائرة إلى فناء، لفقدان اهتمامها بوجودها والمحافظة عليه.

وقد أدى التوسع فى مدلول السحر بأصحاب هذه المدرسة إلى أن يدخلوا فيه جميع المظاهر والمراسيم التى تشحذ الانفعال المفيد للصالح العام، كتلك المراسيم الاجتماعية التى



يتأنق الناس فى إقامتها اليوم وهم يرون أن هذه المراسيم سحرية فى جوهرها فهى تنطوى جميعاً على الإسراف فى الزينة، وهذه الزينة لا يقصد بها التلهية أو الترفيه أو إشباع الأذواق الفردية، ولكنها تعمل وفق مثال معين. وأغلبها مزعج غير مريح، كما أنها ترتب تأكيداً لقداسة المناسبة أو أهميتها فى المجتمع. وتضم صيغاً معينة من الكلام وآلات تقليدية كخواتم الخطبة والعربات ومجموعات معينة من الصحاف والأقداح لكل منهما وظيفة خاصة بها لا تتعداها. وتضم كذلك الزهور والورود، ولكل لون أو نوع منها وظيفته التى يقوم بها ولا يقوم بسواها.

وهذه المراسم تصطنع جواً نفسياً خاصاً من البهجة التقليدية أو الحسن التقليدى. وهى بذلك تستثير انفعالات بعينها تعيد الحياة العملية وتخصبها. ونحن نفرد مراسيم الزواج والوفاة بالذكر، لما لها من الدلالة والأهمية فى موضوعنا؛ فالمسلم به أن مراسم الزواج لا تتصل البتة بما يكون بين العروسين من حب أو نفور. وكثيراً ما ترى عاشقين يستنكران هذه المراسم ويجنحان إلى التخلص منها وإذا خضعا لها فخضوع المضطر الذى يريد أن يصل بعاطفته إلى غايتها المنشودة. والغرض من هذه المراسم هو خلق انفعال متأهل لقبول مثال معين، ليس مثال العاشقين، وإنما هو مثال الأزواج، تعترف بهم الجماعة سواء أكان الحب موجوداً أم غير موجود. أما مراسم الوفاة فهى ضرب آخر، فإن المفجوعين لا يستعرضون أحزانهم أمام الناس، بل إنهم يطرحون جانباً عواطفهم نحو الشخص نفسه باعتباره ميتاً، والجنازة هى إعلان المجتمع بأنهم سيعيشون بدون فقيدهم.

والمآدب يقصد بها بعث الأواصر وتقويتها بين الداعين والمدعوين، وهى تجسم عاطفة المودة وتبلورها، وتظهر هذا الفرد أو ذاك بالمظهر الجذاب أو تبعد عنه على الأقل ما كان يلصق به من ريب أو نفرة. وتعد المأدبة فاشلة إذا لم تستثر هذه العواطف ولم تعمل على استمرارها.

وأنت تستخلص من هذا أن كل تلك المراسم جوهرها التمثيل. فهى تحكى الأغراض العملية التى تقصد إلى بعثها والمحافظة عليها والانتفاع بها. وهى مثل رقصة الحرب عند الإنسان البدائى وشعائر الإنبات والحصاد عند الإنسان الزراعى، نحن نشاهد أن العروسين تعقد أيديهما فى المجتمع الغربى أو تعقد يد العريس بيد وكيل العروس أو نائبها فى المجتمع الإسلامى، وفى الجنازة يصحبون الميت ثم ينصرفون عنه للدلالة على تحولهم بعواطفهم إلى مقتضيات الحياة بدونه. وفى المآدب يأكل المضيف والضيف من طعام واحد رمزاً للألفة والصداقة وإذكاء لعواطفهما فى المستقبل.

ولا يفوتنا أن نذكر، على سبيل المثال أيضاً، الرماية والصيد وكرة القدم وما إليها من ضروب الرياضة البدنية عند الهواة؛ ولسنا نقصد المحترفين بطبيعة الحال، فإن هذه الجهود

والمشاركة فيها بالتشجيع والمشاهدة ليست فى أصلها تسلية وترفيهاً كما أنها ليست تدريباً ورياضة فحسب، ولكنها مراسم اجتماعية كتلك التى مرت بنا أحيطت بما تحاط به الشعائر من مظاهر فإنها تصطنع الأردية الخاصة والعبارات الخاصة والأدوات الخاصة. وهى فوق هذا وذاك تقوم بانتخاب فرد أو أفراد يتفوقون على القطيع، للعرض والتمثيل. ولسنا نسوق فى هذا رأياً جديداً، فإن أوساط الناس يعلمون أنها جهود يقصد بها إلى التربية الخلقية وتكوين الشخصية، وعدم الفرق من الهزيمة والتغلب على الاضطغان، وإذكاء روح التضامن فى الفريق الرياضى بخاصة وفى المجتمع كله بعامة. والذى يهمنا من هذا كله أنها تثير انفعالات بعينها يفاد منها فى الحياة اليومية وتساعد على الملاءمة بين الفرد وبيئته ومجتمعه.

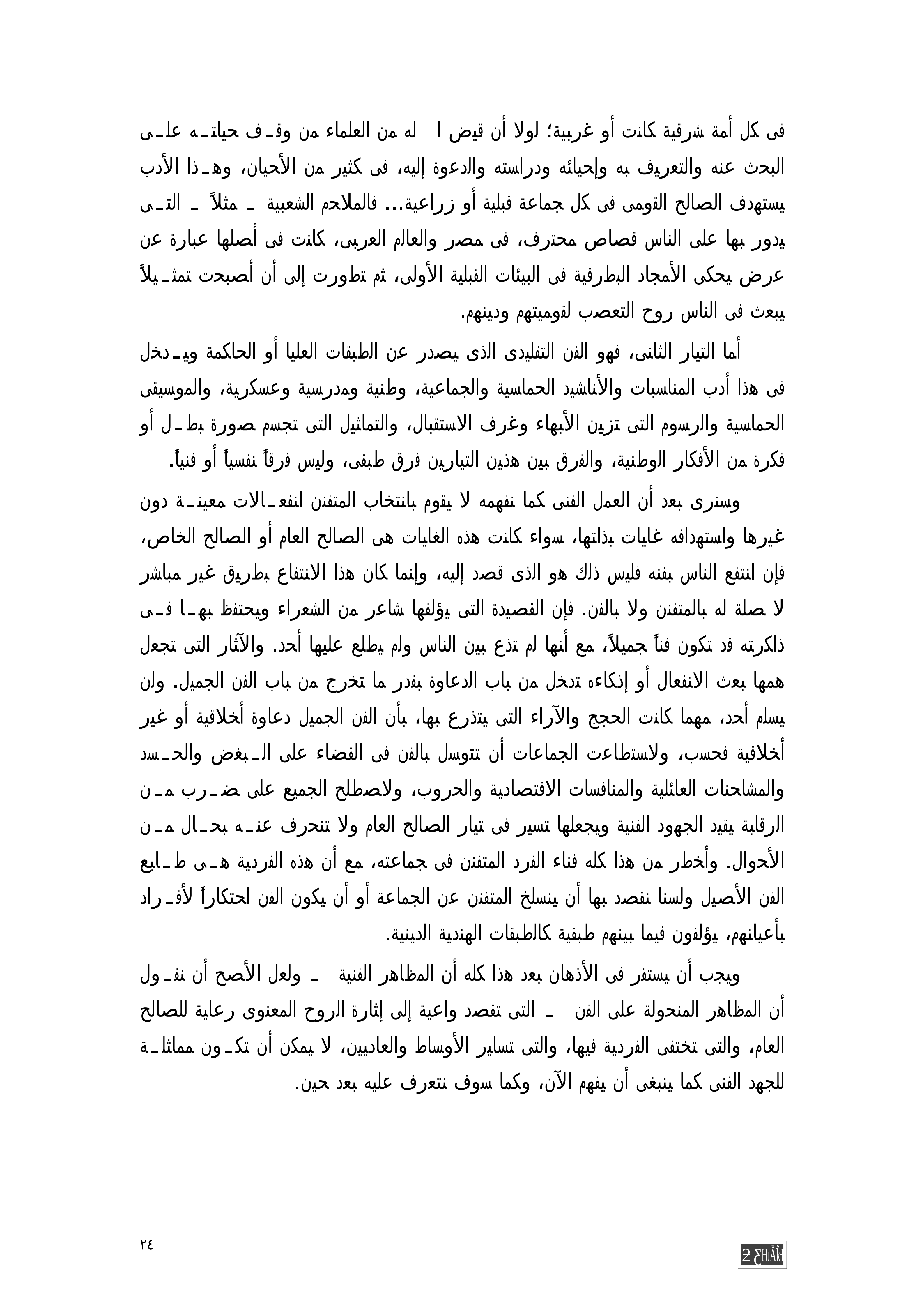
* * *

استعرضنا معك أنظار علماء الإنسان والنفس والفن، ولم يكن يعنينا خطأ أولئك ومبالغة هؤلاء. ولكن الذى يعنينا بصفة خاصة هو هذه المشابهة القوية بين الفعال التى تستهدف صالح الجماعة، ونعتها بعضهم بالسحر، وبين تلك المظاهر الفنية التى تقصد مباشرة إلى استثارة الروح المعنوى، شحذاً للهمم، وتقوية للأواصر، وقد رأيت أن هذه المظاهر وتلك الفعال تنطوى جميعاً على حكاية أو تمثيل؛ يبعثان انفعالات معينة ويحافظان عليها، ويعملان على تكثيرها وتقويتها. ثم أنها تستهدف غرضاً معيناً، هو الصالح العام، وتنتخب للوفاء بهذا الغرض انفعالات خاصة، دون غيرها، ولا تفرغ شحنتها، وإنما تجريها فى مسالك الحياة العملية المنشودة.

ولكن ما رأيك فى الإشراق الذى نجده فى رسوم الحيوان إبان العصر الحجرى، وهو عصر بدائى سحيق!.. إنه لا يمكن أن يفسر بوظائف السحر فحسب، فكل تخطيط أو نقر كان يقوم مقامها: وإذا وجدنا فناً يستهدف الصالح الجماعى العام، وقد بلغ فى الوقت نفسه مرتبة سامية من الإبداع، فإن ذلك يرجع إلى أن الجماعة التى ينتسب إليها تطلب منه تفوقاً جمالياً، إلى جانب القدر الذى يقوم بالمنفعة العامة. ولمثل هذا الفن وظيفة مزدوجة وتظل له مكانته طالما اقترنت الوظيفتان. ولا يمكن أن يدور فى خلدنا أن المثال المصرى القديم وهو ينحت تماثيله الرائعة، قصد بها إلى ذلك الغرض وحده، وهو يرى أن هذه التماثيل ستدفن فى المقابر الصخرية المحكمة العميقة، ذلك لأن أى جهد دون الإجادة الفنية، يمكن أن يؤدى غرضها.

وحسبنا أن نسجل تيارين قويين فى الآداب والفنون، نجد فيهما عنصر الوفاء بالصالح العام قوياً واضحاً.

الأول: الأدب المحلى أو أدب الطبقات الدنيا أو الأدب الساذج الذى درجنا على تسميته بالأدب الشعبى، وهو يتألف من أغان وقصص وملاحم. وكان مصير هذا الأدب إلى الزوال



فى كل أمة شرقية كانت أو غربية؛ لولا أن قيض ا له من العلماء من وقـف حياتـه علـى البحث عنه والتعريف به وإحيائه ودراسته والدعوة إليه، فى كثير من الأحيان، وهـذا الأدب يستهدف الصالح القومى فى كل جماعة قبلية أو زراعية... فالملاحم الشعبية ـ مثلاً ـ التـى يدور بها على الناس قصاص محترف، فى مصر والعالم العربى، كانت فى أصلها عبارة عن عرض يحكى الأمجاد البطرقية فى البيئات القبلية الأولى، ثم تطورت إلى أن أصبحت تمثـيلاً يبعث فى الناس روح التعصب لقوميتهم ودينهم.

أما التيار الثانى، فهو الفن التقليدى الذى يصدر عن الطبقات العليا أو الحاكمة ويـدخل فى هذا أدب المناسبات والأناشيد الحماسية والجماعية، وطنية ومدرسية وعسكرية، والموسيقى الحماسية والرسوم التى تزين الأبهاء وغرف الاستقبال، والتماثيل التى تجسم صورة بطـل أو فكرة من الأفكار الوطنية، والفرق بين هذين التيارين فرق طبقى، وليس فرقاً نفسياً أو فنياً.

وسنرى بعد أن العمل الفنى كما نفهمه لا يقوم بانتخاب المتفنن انفعـالات معينـة دون غيرها واستهدافه غايات بذاتها، سواء كانت هذه الغايات هى الصالح العام أو الصالح الخاص، فإن انتفع الناس بفنه فليس ذلك هو الذى قصد إليه، وإنما كان هذا الانتفاع بطريق غير مباشر لا صلة له بالمتفنن ولا بالفن. فإن القصيدة التى يؤلفها شاعر من الشعراء ويحتفظ بهـا فـى ذاكرته قد تكون فناً جميلاً، مع أنها لم تذع بين الناس ولم يطلع عليها أحد. والآثار التى تجعل همها بعث الانفعال أو إذكاءه تدخل من باب الدعاوة بقدر ما تخرج من باب الفن الجميل. ولن يسلم أحد، مهما كانت الحجج والآراء التى يتذرع بها، بأن الفن الجميل دعاوة أخلاقية أو غير أخلاقية فحسب، ولاستطاعت الجماعات أن تتوسل بالفن فى القضاء على الـبغض والحـسد والمشاحنات العائلية والمنافسات الاقتصادية والحروب، ولاصطلح الجميع على ضـرب مـن الرقابة يقيد الجهود الفنية ويجعلها تسير فى تيار الصالح العام ولا تنحرف عنـه بحـال مـن الأحوال. وأخطر من هذا كله فناء الفرد المتفنن فى جماعته، مع أن هذه الفردية هـى طـابع الفن الأصيل ولسنا نقصد بها أن ينسلخ المتفنن عن الجماعة أو أن يكون الفن احتكاراً لأفـراد بأعيانهم، يؤلفون فيما بينهم طبقية كالطبقات الهندية الدينية.

ويجب أن يستقر فى الأذهان بعد هذا كله أن المظاهر الفنية ـ ولعل الأصح أن نقـول أن المظاهر المنحولة على الفن ـ التى تقصد واعية إلى إثارة الروح المعنوى رعاية للصالح العام، والتى تختفى الفردية فيها، والتى تساير الأوساط والعاديين، لا يمكن أن تكـون مماثلـة للجهد الفنى كما ينبغى أن يفهم الآن، وكما سوف نتعرف عليه بعد حين.

الحكاية والتمثيل

رأيت فى الفصل السابق جهوداً لا يزال عدد كبير من الناس يرى أنها من الفن الجميل، وهذه الجهود تتسم بالسمة النوعية لا السمة الفردية الذاتية، وتنتخب مشاعر بعينها وتترك مشاعر أخرى، وتستهدف المنفعة أو الفائدة الجماعية العامة، وما نظنك نسيت، بعد، أن الأساس الأول الذى تقوم به أو تقوم عليه هو الحكاية والتمثيل، وثمة جهود أخرى تقوم على هذا الأساس نفسه وإن اختلفت عنها فى الهدف تتطلب منا بياناً وشرحاً.

ونرى لزاماً علينا أن نبدأ بـ "الحكاية" أولاً، وأخشى ما نخشاه أن يفهم منها المصطلح المتداول فى العصر الأخير، ولذلك آثرنا أن نردها إلى أصلها، فما من معجم واحد من معاجمنا اللغوية يذكرها بمعنى "قصة" أو "نبأ"[١٧]، وإنما وردت "حكاية" بمعنى المحاكاة أى التقليد. وأغلب الظن أنها تطابق الكلمة اليونانية μτμηοις فقد كانت أول أمرها تدل على المحاكاة مطلقاً، تقليداً لشىء أو عمل، ثم أصبحت تدل على المحاكاة رغبة فى التلهية أو التسرية. وجاء منها "الحاكية"، وهو المحترف تقليد الناس لإضحاكهم، ولعله أقرب إلى ما نعرفه اليوم بالممثل. ثم وردت بمعنى رواية القول أو نقل الخط، وكثيراً ما نجد فى المصنفات العربية قولهم: "حكيت عنه الحديث حكاية، أو هذه حكاية من خطه" وقد تدل على مجرد المشابهة كأن يقال: "فلان يحكى الشمس حسناً أو يحاكيها"[١٨]، ومهما يكن من شىء فإن تقليد الأشياء والأفعال ونقل الروايات والأخبار والتماس المشابهة فى الأوصاف، كل ذلك إنما يقوم بما اصطلحنا على معرفته بـ "المطابقة"، ولكنها المطابقة الفردية تمييزاً لها عن المطابقة الكلية كما سيأتى بعد.

ومن عجب أن هذه المطابقة الفردية استبدت بكثيرين من المتفننين والفلاسفة فأشاعوا بذلك نظرية استمرت رائجة إلى أوائل هذا القرن، وهى النظرية التى تتأرجح فى وضع الفن بين الحق والواقع من ناحية، وبين صدق المحاكاة أو المطابقة من ناحية أخرى، وقد وصف الشعر والنقش والنحت منذ أكثر من ألفى سنة بوصف ساذج وهو أنها جميعاً صور تحاكى الطبيعة، وقد تطرق من ذلك أفلاطون أو أستاذه سقراط[١٩]، وهما، فيما نعلم، أول المتكلمين فى نظريات الفن والجمال، إلى أن هذه الفنون إنما تقوم بصدق المحاكاة أولاً، وبجمال المحكى أو قبحه ثانياً. وحسبنا أن نسأل عن المعنى المراد من تقليد الرسم والنحت

١ ـ راجع دائرة المعارف الإسلامية، الترجمة العربية، المجلد الثامن، ص ٤ وما بعدها.

٢ ـ لسان العرب، مادة: "حكى"، ج٨، ص ٢٠٧ وما بعدها.

٣ ـ كاريت: فلسفة الجمال، الترجمة العربية، ص ٣٥.

والشعر للطبيعة أو قياس هذه الفنون بمقدار ما فيها من حكاية الطبيعة، والمقصود بالطبيعة بداهة هو هذا العالم فى صورته الفطرية دون أن يتدخل الإنسان فيه.

وأنت إذا تأملت فيما حواليك من هذه الطبيعة لا تستطيع أن تقرر أن كل ما فيها يستحق من المتفنن أن يحاكيه، وقد يختلف معك غيرك فى النظر والحكم، بل قد تختلف أنت مع نفسك فى فترة وأخرى أو موضع آخر. ومعنى هذا أن المتفنن يعمد إلى الاختيار من الطبيعة، فعلى أى أساس يقوم اختياره إذا صحت هذه النظرية؟، ليس من شك فى أن مهمته تبدو عسيرة غاية العسر، ذلك لأن كل واقع طبيعى لا يمكن أن يكون جميلاً، وما أكثر ما نجد من القبح والدمامة فى الطبيعة الحية، بل إن أصحاب علم الحياة أنفسهم يقولون بنظرية الانتخاب فى الطبيعة الحية. ونحن فى حياتنا اليومية نحكم على الأشياء بالقبح أكثر مما نحكم عليها بالجمال. ولكن ما الرأى فى أن هناك من مشاهد الطبيعة ومفرداتها ما يكاد الناس يجمعون على وصفه بالجمال، فما هو المقياس الذى نقيس به الشىء الطبيعى بأنه جميل قبل أن نعرض لمحاكاته فى الأثر الفنى؟.. فالزهرة جميلة والغدير جميل والربيع جميل والسماء الزرقاء الصافية جميلة؟ والذى لا شك فيه أن هذه الأشياء إنما تبدو جميلة لارتباطها بموقفنا منها، ولا عبرة بما يقوله المتأثرون بالنشوء والارتقاء، من أن الجمال يتدرج فى الطبيعة كما تتدرج الحياة فى صورها من البسيط إلى المعقد أو من الجماد إلى الحى ومن النبات إلى الحيوان ومن الحيوان إلى الإنسان وليس التعقد فى الحياة هو الجمال! فقد يكون الجماد أجمل من الحى وقد تكون الزهرة أجمل من الخنفساء.

لكى نجلو معك هذه النقطة فإننا نلفتك إلى ذلك الاختراع الآلى "الكاميرا" أو آلة التصوير الفوتوغرافى، فإن هذه الآلة لا تخلق شيئاً غير موجود ولا تنقله من وضعه إلى وضع آخر ولا تغير كثيراً أو قليلاً فى العلاقات التى تقوم بين أجزائه كما تبدو للعيان، أضف إلى ذلك أنها لم تسبغ عليه صفة لم تكن فيه يحسن بها أو يقبح، ولكنها آلة تسجيل فحسب فيها من دقة النقل والقدرة على سرعة الالتقاط ما تستطيع أن تحكى به مشهداً ثابتاً أو متحركاً تتفاوت سرعته. وما نظن أن صدق المحاكاة أو تمام المطابقة يمكن أن يتأتى لمصور مهما تكن قدرته ومهما يكن حذقه كما تتأتى للمتوسل بهذه الآلة، وبخاصة بعد أن تطورت فى عدستها وسرعة لقطاتها وتدخلات الألوان فيها.. وقد أثارت هذه الآلة جدلاً عنيفاً بين المشتغلين بالفنون ونقادها وفلاسفتها ورأى نفر منهم أن ثمراتها يمكن أن ترتفع إلى مكان الفن الجميل لما فيها من انتخاب ذوقى للواقع الطبيعى وحذق فى توجيه التسجيل؛ وبلغ من إيمانهم بهذا الرأى أن أقاموا المعارض الفنية لأمثال هذه التسجيلات، وأذكر أن القاهرة شهدت عدداً منها ولكن الرأى

استقر على أن هذه الآلة لا صلة لها بالفن الجميل إطلاقاً[٢٠]، لأن الفن لا يمكن أن يقوم علـى صدق المحاكاة أو تمام المطابقة فحسب، ولا تثريـب علـى القـائمين بتـشجيع التـصوير الفوتوغرافى على أساس أنه عمل أو جهد يتطلب مراناً وحذقاً، لا على أساس أنه جهـد فنـى جميل.

أما حكاية الطبيعة فى الفن فقياسها أصعب من ذلك وأعسر لأن العمل الفنى لا يمكن أن يوصف بالجمال إذا كانت كل ميزته هى تمام المحاكاة للطبيعة، حتى ولو تمت هذه المحاكـاة عن انتخاب. ولكن ما القول إذن فى تصوير الأناسى، وقد كان جزءاً كبيراً من الجهد الفنـى خلال العصور؟ وإذا كان الأمر يتوقف على مدى انطباق هذه الصور على الأشـخاص فـلا سبيل إلى قياسه البتة، لأن هؤلاء الأشخاص قد ذهبوا وإن بقيت الصور التى قيل إنها تحكيهم. ويستبعد فريق من المعنيين بدراسة الآثار الفنية ونقدها صور الأناسى هذه مـن مجموعـاتهم وأبحاثهم[٢١]، وهم مسرفون إسراف الذين يحكمون على جميع هذه الصور بالجمال الفنى، ذلـك لأن هناك شيئاً فوق مجرد حكاية الطبيعة هو الذى يحكم على هذه الصور بأنهـا مـن الفـن الجميل. فإن المتفنن بحق هو الذى يستحدث الحكاية ثم يرقى بها إلى مستوى الجمال الفنـى، ولا شك أن كتاب التراجم يعلمون حق العلم أن الصور التاريخية للأشخاص والمشاهد لا يمكن أن تكون وثائق يعتمد عليها المترجم لأنها تدل على راسمها أكثر مما تدل على صاحبها.

ومع هذا كله فإن صور الأناسى فى الرسوم والتماثيل من سمات عصور بعينهـا فـى تاريخ الفن، يبدو فيها "الإنسان" وكأنه معيار كل شىء ومركز كل حقيقة. والفن فى هذه الحالة هو المعين على إظهار إنسانيته. وليس من المصادفة أن يروج هذا الـضرب مـن تـصوير الأناسى مع رواج القصة وكأنهما يسيران فى خط واحد. وقد عن لبعض الدارسـين أن يعقـد مشابهة أو مماثلة بين صور الأناسى، كما تبدو فى الرسوم والتماثيل، وبـين ملامـح النـاس وقسماتهم وهيئاتهم كما تبدو فى القصص، واتضح لهم أن الطابع المشترك إنمـا هـو إبـراز شخصية المحكى وأن الشكل الخارجى هو وسيلة الإظهار فحسب[٢٢]، وليس يقوم ذلـك علـى استيعاب علمى أو قدرة حرفية بقدر ما يقوم على وعى المتفنن بالإنسانية الحية أولاً، وعلاقته بالمحكى الذى ينزع إلى إبراز شخصيته ثانياً.

---

[١] ـ C. R. Nervinson: Ideas of Beauty in the Twentieth Century. فـى Encyclopedia of Modern Knowledge، ج١، ص ٣٤.

[٢] ـ Collingwood: The Principles of Art، ص ٤٤، ٤٥.

[٣] ـ Herbert Read: The Meaning of Art، لندن ١٩٥٠، ص ٣٣.

والمتفنن عندما يقف بيننا وبين الطبيعة، أو بعبارة أخرى بيننا وبـين عـالم المظـاهر الخارجية كما تقع على الحواس، فإنه لا يحكى ما ينتخبه من هذا العالم ولا يصفه فقط، ولكنه يريد أن يقول لنا شيئاً ما عن هذا المظهر الخارجى، أو شيئاً ما عن نفسه بوساطة هذا المظهر الخارجى. وهكذا تلتقى الملاحظة عنده بالشعور ويجتمع كشفه لما فى نفسه بكشفه لما فى عالم المظاهر الخارجية. وهذه هى المطابقة الفنية المنشودة.

ويسلمنا الكلام عن محاكاة الفن للطبيعة إلى محاكاة الفن للفن أو بعبارة أخرى إلى التقليد فى الفن، فإن كثيرين من المتفننين يستهويهم فن المبـرزين والمـشهورين ويقفـون أنفـسهم وجهودهم على تقليدهم واحتذاء طريقتهم. وقد كان بعض الناس يرى فى حـذق التقليـد فنـاً جميلاً، بيد أن مجرد هذه القدرة على الاحتذاء لا يمكن أن ترفع صاحبها إلى مرتبـة المتفـنن بحال من الأحوال، ذلك لأن الأصالة فى الفن أو العبقرية فيه لا يمكن أن تقوم علـى التقليـد، ولعلها تقوم أكثر ما تقوم على المغايرة، فنحن نعد المتفنن عبقرياً بقدر ما ينفرد به عن غيره، أو بقدر ما نجده من المغايرة فى آثار أسلافه. بيد أن هذا يجب ألا يوقعنا فى خطأ آخر لا تقل شناعته عن الخطأ الأول، وهو أن نعد كل أثر فنى فيه هذه المغـايرة، عبقريـة أو أصـيلاً. فالمغايرة وحدها ليست الأصالة فى الفن، وإلا كان كل معتمد للشذوذ أو الانحراف فى الـنظم أو الإيقاع أو الرسم: عبقرياً، وإنما الإبداع هو شىء آخر إلى جانب هذه المغايرة وهو ما نريد أن نهتدى إليه.

وهذا التقليد فى الفنون، وإن كان وسيلة من وسائل تشذيب الحاسة الفنية إنشاء وتـذوقاً ورياضة، إلا أنه لا يمكن أن يكون وحده هو المقياس الذى نقيس به الأثر الفنـى. وأنـت إذا نظرت فى تاريخ الأدب العربى فلن تحتاج إلى عناء كبير فى تتبع إفادة الخلف مـن الـسلف إفادة متمثلة وغير متمثلة - كما يقول علماء التغذية - وأغلب الظن أنك تـستطيع أن تتبـين الخطوط البارزة فى هذا التاريخ، أو الحلقات المتداخلة فيه، وهى التى اصطلح المؤرخون على تسميتها بالمذاهب الشعرية أو المدارس الشعرية، فقد كان الشاعر، كغيره من النـاس، يتـأثر ويؤثر فى آن.. يتأثر من سبقه أو عاصره، أو تخرج عليه، ويؤثر فى جيله أو الجيل اللاحـق له، ودواوين الأدب عندنا طافحة بأخبار هذا الاتصال المستمر - ولكن هذا الاتـصال لـيس معناه الاحتذاء. وما يقوم به الناشئون فى هذا الباب قلما يعد فناً، وهو أشبه بالتـدريب علـى تحسين الخطوط من النماذج المعدة لذلك، ولن يقول أحد إن الناشىء، مهما يبلغ مـن الحـذق والبراعة، يستطيع أن يستحدث المطابقة للنموذج استحداث آلة التصوير لها، وهى التى يعتمد عليها الطابعون فى صناعة "الكليشيه". ولا تغرنك هذه التداريب أو التمارين التى يلجـأ إليهـا الشاذون وبعض المحترفين من المنحولين على الفن، ونقصد بها نقل الصور والمعانى طبـق

الأصل من غير تحريف أو بتحريف يسير، مع ما فى البيئات والعصور من اختلاف بين الناقل والمنقول عنه، ونقصد بها أيضاً ما كان يلجأ إليه الجيل الماضى من الشعراء والجيل الذى سبقه، فى محاكاة الفحول، بتشطير الأبيات أو تربيعها أو تخميسها أو تسديسها أو ما شئت من هذه الرياضات المتدرجة فى الصعوبة، وكان المتلقون للشعر يعجبون بمقدار ما فيه من احتذاء السلف، فإن راح أحد الشعراء مثلاً - يمدح مصطفى كمال فى انتصاره على اليونان، محتذياً أبا تمام فى مدح المعتصم عند فتح عمورية كان ذلك عندهم من آيات الإبداع، ولكنه حكم خاطئ يمليه الذوق العام الذى يرد الفضائل إلى السلف حتى فى إبداع الفن الجميل.

وقد فطن نقاد العرب إلى هذه الظاهرة التى تقوم على الاتصال بين أجيال المتفننين من الشعراء، وما يحدثه هذا الاتصال من الأخذ والعطاء، وحاولوا أن يكشفوا عن الأصالة الفنية بينهما، حتى قام نقدهم كله أو جله على خطين متلاقيين، هما "الموازنة" و"السرقات". ومن الجلى أن حكمهم بالسرق على بعض الشعراء أو بعض الآثار يدل على مدى إدراكهم للإبداع الفنى وإيثارهم له وحمايتهم إياه من التخطف والادعاء. وكان مثلهم فى ذلك مثل غيرهم من الأمم. فإننا نلاحظ أن الأوربيين قد اتفقوا على اصطلاح مشابه هو "plagiarism"، وهو مأخوذ من الأصل اللاتينى "plagiarius" ومعناها السارق أو المغتصب، ولكن السرقات فى الأدب العربى، بخاصة فى أطواره الأولى، كانت أظهر وأخطر، للاعتماد على الذاكرة فى حفظ النصوص وروايتها. وكثيراً ما يكون الرواة من الشعراء أنفسهم، وهذا يستتبع بطبيعة الحال، دخول الصور والمعانى والألفاظ بفعل التداعى والحفظ فى الإنشاء. فإذا أضفنا إلى ذلك ظهور طائفة من الناس تخصصت فى الرواية أو احترفتها، وأدركنا مدى الخطر الذى يحدق بالإبداع الفنى، لأن هؤلاء الرواة يصيبون حظوظاً من الحذق والبراعة والعلم بالنصوص، تجعلهم قادرين على نسبتها لأصحابها بمجرد النظر فى الخصائص التى تتسم بها. والضمير العلمى هو بعينه الضمير الخلقى، يتفاوت عند الناس قوة وضعفاً. ومن هنا وجدنا فريقاً من هؤلاء الرواة يسايرون أهواءهم وأطماعهم ويزيفون النصوص كلما اشتد الطلب عليها. وهذا التزييف هو ما نعرفه بـ "الانتحال". وكم من قصيدة أخذت تتمدد على الأيام بفعل هؤلاء الرواة وغيرهم من المزيفين حتى أصبحت من المطولات.

ويجب أن نفهم أن التقليد والاحتذاء شئ، وأن التقاليد الفنية بعامة والشعرية بخاصة، شئ آخر.. نعم، لقد كانت بعض التقاليد فى يوم من الأيام ابتداعاً، ولكنها رسخت وتأصلت حتى أصبحت من العرف المرعى، شأنها فى ذلك شأن العرف الخلقى والاجتماعى، وهى تفرض الشكل والقالب أكثر مما تفرض المادة والموضوع، وتتأثر البيئة العامة بحدودها

المكانية والزمانية، وتفسح المجال للفردية الذاتية، ولا تقيدها إلا بقدر. وموقف الشاعر منهـا كموقف كل فرد من الناس فى حرية التصرف والسلوك داخل دائرة العرف المصطلح عليه، ويؤدى عامل التغير والاستحالة فى البيئة العامة إلى الاحتكاك المستمر بـين الأجيـال، أو الخصومة الدائمة بين المحافظين والمجددين. آية ذلك تلك المناظرات الخصبة التـى ثـارت فى تاريخ الأدب العربى حول الفحول من الشعراء. وأنت تذكر، من غير شك، ما اشـتجر بين النقاد حول أبى تمام والبحترى، وتذكر معها كتاب الآمدى المتوفى سنة ٣٧١هـ ـ فـى الموازنة بينهما، وأظنك توافقنى على أن هذا الناقد كان يدرك قيام الفن الشعرى بالابتـداع، وأنه توسل للكشف عنه بتسجيل النصوص ودراستها، وكان يدرك ما يشوب الأثر الفنى من ظاهرة الأخذ والعطاء، ولكنه كان كغيره من نقاد عصره يؤثر الجزئيـات، ويفـصل بـين الألفاظ والمعانى، ويرى أن "السرق فى الشعر ما نقل معناه دون لفظه وأبعد آخذه"[٢٣]، كمـا يرى أن "السرق إنما هو فى البديع المخترع الذى يخـتص بـه الـشاعر لا فـى المعـانى المشتركة بين الناس التى هى جارية فى عاداتهم ومستعملة فى أمثالهم ومحاوراتهم"[٢٤]. ولما توسط عبد العزيز الجرجانى المتوفى عام ٣٩٢هـ بين المتنبى وخصومه، فإننا نجده يـسير على منهج الآمدى فى الفصل بين الألفاظ والمعانى، ويعتمد فى تتبع السرق علـى المعـانى وحدها. ولكنه على الرغم من نزعته الأدبية يبنى وساطته على المقاصة، أو بمعنـى آخـر أقام مفاضلته بين الشعراء على التناسب العكسى بين الأخذ والعطاء، فكلما زاد الأخـذ قـل العطاء، وكلما زاد العطاء قل الأخذ، وهكذا.. أما أبو هلال العسكرى المتوفى عام ٣٨٢هـ فقد رأيناه يضع الفروض ويقنن القوانين ويتجه وجهة أخرى فى إيثار الألفاظ على المعانى، لأن المعنى عنده إنما يحسن بسكوته[٢٥]. بيد أنه يسلم بأن الأخذ فيه حسن وفيه قبيح، وكـان من الطبيعى أن تغلب الصناعة على الفطرة والذوق، وأن يتوسع المعنيـون بـالفن القـولى ونقده فى بيان ما يستحسن وما يستهجن من الأخذ، فهذا ابن الأثير المتوفى عـام ٦٣٧هـ ـ يعلم الشعراء صراحة، فى غضون تقاسـيمه وتفريعاتـه، الطـرق المأمونـة فـى الأخـذ والإخفاء!. وسواء وافق النقاد العرب على الأخذ أو أنكروه فإنهم أدركوا أن الإبـداع هـو مناط العمل الفنى، وأن احتذاء المرء لغيره يخرجه من زمرة المتفننين بدلاً من الأثر الفنـى نفسه، أو بعبارة أدق لو تتبعوا علاقة الأثر الفنى بصاحبه المنتج له، لأدركوا جانبـاً كبيـراً من طبيعة الإبداع وصلته بالنفس.

---

[١] ـ الآمدى: الموازنة بين الطائيين، ص ١٢٩ وما بعدها.

[٢] ـ المصدر المذكور.

[٣] ـ سر الصناعتين، ص ٢١٨.

ولنعد إلى حكاية الواقع، فإن النسبة إليه تتردد كثيراً وكثيراً جداً فـى الأحكـام الفنيـة والأدبية. فأنت تسمع اليوم من يقول لك، هذا أديب واقعى، المذهب الواقعى فى الأدب أو فـى القصة. ومن سوء الحظ أن الذين يستعملون هذا الاصطلاح لا يقصدون بـه معنـى محـدداً، ولعلهم استعاروه من الفلسفة، التى تؤثر الدقة والضبط. ومـا نريـدك علـى الخـوض فـى تعويضات هذه الفلسفة. وحسبك أن تعلم أن الواقعية تناقض التجريد. وقد مر بـك أن حكايـة الواقع الخارجى وحدها لا تنهض بالفن، وقد مر بك كذلك أن تقليد الآثار الفنية وحده لا تقـوم به الأصالة فى الفن، وأن هذه الحكاية وذلك التقليد إنما يعتمدان على الحـذق والبراعـة فـى استحداث ما اصطلحنا على تسميته بالمطابقة الفردية، ولكن ما رأيك فى الآثار الأدبية والفنية الكثيرة التى تعتمد على المطابقة ومقدارها من حيث التمام والنقص، وإنما تقوم على مخالفـة الواقع ومجافاة الممكن، أو بتعبير الفلاسفة لا تحكى الموجود والذى يمكن أن يوجد، ولا تحكى الكائن والذى يمكن أن يكون، بل تصور شيئاً وراء الواقع والممكن، يسلكه فى باب الخرافـى أو المستحيل.. أو نستطيع أن نخرج هذه الصور والآثار من ميدان الفن لمجرد أنها تجافت مع الواقع والممكن؟.. لا نظن. ونحن لا نقول هذا لأنه يعز علينا أن نحرم من صفة الفنية آثـاراً عزيزة تزدحم بها متاحف الفنون ودواوين الشعراء وتهاويل القصاص، وإنمـا نقولـه لأننـا نحصل من أكثر هذه الآثار على الرضا النفسى، مثلما نحصل من تلك الآثار التى لا تخـالف الواقع والممكن مخالفة صارخة. وإذن فليس الواقع وحده أو الممكن وحده هو الذى يرفع الأثر الفنى إلى مقام الفن الجميل. ونحن إذا كنا نعتقد أن المطابقة الكاملة للواقع الطبيعى لا يقوم بها الفن الجميل بمعناه الصحيح، فإننا نعتقد كذلك أنه ما من أثر فنى إلا واعتمد على هذا الواقـع الطبيعى بعد الاعتماد، فالمتفنن مهما أعرب فى الخيال فإنه يستمد عناصره ووحداته جميعاً من الواقع أو من الممكن، والغرابة فيه تقوم على النظم والتأليف أكثر مما تقوم على الخلـق مـن غير موجود.

ولكن ما القول فى هذه المذاهب الفنية المستحدثة، وبخاصة فى الرسم والتصوير، التـى يؤثر أصحابها غرائب الأشكال والألوان كالمكعبات، وكعدم التناسب بين عناصـر الـصورة وأجزائها من ناحية وبين ما تصوره من ناحية أخرى؟

إن القول الفصل فى الحكاية هو أنها لا تقوم على مدى المطابقة لشىء خارج الـنفس، وإنما تقوم على وقع هذا الشىء فى النفس وانفعالها به، وهو ما سوف نفصله فى موضع آخر.

* * *

وكما أننا ملنا بالحكاية من مدلولها الحديث وهو "النبـأ" أو "القـصة" فإننـا لا نقـصد "بالتمثيل" ما يدرج الناس عليه فى أيامنا من ذلك الفن الذى تمتزج فيـه الحركـة والإشـارة

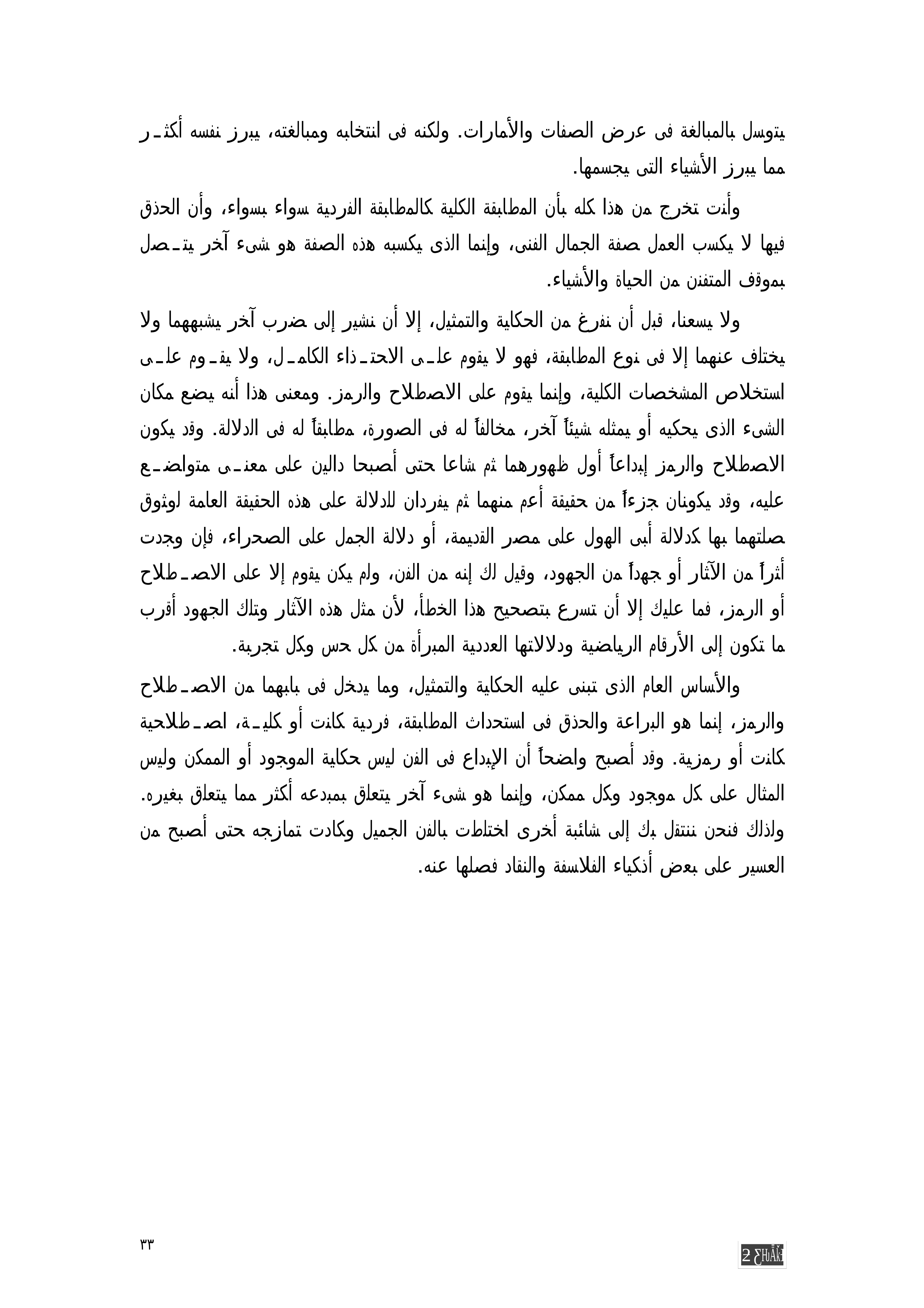
بالرسم والقول المجهور، والذى يجسم الدرامة أو تجسمه، ولكننا نقصد به ضرباً من المطابقة والاحتذاء. ومعاجمنا اللغوية[٢٦] تقول إن "مثل" كلمة تسوية، يقال هذا مثله ومثله، كما يقال شبهه وشبهه، والمثل، الشىء الذى يضرب لشىء فيجعل مثله، والمثل مأخوذ من المثال والحذو.. ومثل له الشىء صوره حتى كأنه ينظر إليه.. والتمثال الصورة. وقد فعل الاستعمال فى هذه المادة ما يفعل فى فحورها وتوسع فيها، حتى رأينا التسوية تدل على الصفة أو المقدار أو المقياس ثم تدل على العبرة والآية. كما رأيناها تدخل فى التفضيل فيصبح الأمثل من الناس: الأشرف. وهذا أمثل من هذا، أى أفضل وأدنى إلى الخير، أو بمعنى آخر، أصبح المثل هو الشرف والفضل. ومن ثم فنحن نؤثر الجمع بين المشابهة والمفاضلة فى هذه المادة، ونجعل التمثيل هو المطابقة الكلية للأشياء، بمعنى أن المطابقة فيه تنصب على الأجناس والأنواع، فى حين تنصب المطابقة فى الحكاية على الآحاد والأفراد.

ولسنا نريد أن نخوض معك فى مسائل الفلسفة أو المنطق، وقصارانا أن نقول إن المرء إذا أراد أن يصور رجلاً فإنه ينزع إلى تصوير رجل يقاس به سائر الرجال، أو بمعنى آخر يبرز المشخصات الدالة على الجنس. وأنت تجد بين الآثار الفنية، أو المقول إنها كذلك، شواهد تميل إلى إظهار الكلى من الخصائص. فالمتفنن الذى يصور إنساناً ليست له خصوصية بين الناس قد يعتمد على الواقع الطبيعى فى تصويره؛ ولكنه يحول هذا الواقع من دلالته الفردية إلى دلالته الكلية، ويضيف إلى الاحتذاء، الجمع والمقارنة، وهذا هو التمثيل.. ولكن قيام الأثر الفنى بالتمثيل وحده لا يكسبه صفة الجمال، لأنه يعتمد على البراعة والحذق فى المطابقة الكلية ولا يقوم على الإبداع. ولا جدال فى أن كل فرد يمكن أن يكون مثلاً على صفة، ولا تجعله هذه الصفة جميلاً إذا أبرزها المتفنن واكتفى بإبرازها. وقوة المثالية وحدها لا يمكن أن تسم أثراً من الآثار بأنه من الفن الجميل ما لم يصحبها عنصر آخر يتصل بنفس المتفنن. فالأسد الرابض على جسر قصر النيل ليس جميلاً لمجرد أنه دال على الأسدية، وإن كانت الرسوم التى تزدحم بها كتب التاريخ الطبيعى وخرائطه من الفن الجميل، وكانت الصور والتماثيل التى يستعين بها المعلمون كوسائل للإيضاح من الفن الجميل أيضاً، وهى بطبيعة الحال دالة على الأجناس والأنواع فى الأحياء والكائنات.

وكثيراً ما يسوق النزوع إلى المشخصات الكلية إلى المبالغة فى تجسيم صفة من الصفات أو إمارة من الأمارات التى يقوم بها التمثيل. والمطابقة الكلية فى هذه الحالة تؤثر الانتخاب، ولكن ذلك لا يمنعنا من الحكم ببعد هذه الجهود عن الفن إذا لم يكن لها امتياز آخر. ونحن نعلم أن علاقة المتفنن بالحياة قد تدفعه إلى نقدها فى بعض الأحيان، وأن هذا النقد

---

[١] ـ لسان العرب: ج١٤، مادة: "مثل".



يتوسل بالمبالغة فى عرض الصفات والأمارات. ولكنه فى انتخابه ومبالغته، يبرز نفسه أكثـر مما يبرز الأشياء التى يجسمها.

وأنت تخرج من هذا كله بأن المطابقة الكلية كالمطابقة الفردية سواء بسواء، وأن الحذق فيها لا يكسب العمل صفة الجمال الفنى، وإنما الذى يكسبه هذه الصفة هو شىء آخر يتـصل بموقف المتفنن من الحياة والأشياء.

ولا يسعنا، قبل أن نفرغ من الحكاية والتمثيل، إلا أن نشير إلى ضرب آخر يشبههما ولا يختلف عنهما إلا فى نوع المطابقة، فهو لا يقوم علـى الاحتـذاء الكامـل، ولا يقـوم علـى استخلاص المشخصات الكلية، وإنما يقوم على الاصطلاح والرمز. ومعنى هذا أنه يضع مكان الشىء الذى يحكيه أو يمثله شيئاً آخر، مخالفاً له فى الصورة، مطابقاً له فى الدلالة. وقد يكون الاصطلاح والرمز إبداعاً أول ظهورهما ثم شاعا حتى أصبحا دالين على معنـى متواضـع عليه، وقد يكونان جزءاً من حقيقة أعم منهما ثم يفردان للدلالة على هذه الحقيقة العامة لوثوق صلتهما بها كدلالة أبى الهول على مصر القديمة، أو دلالة الجمل على الصحراء، فإن وجدت أثراً من الآثار أو جهداً من الجهود، وقيل لك إنه من الفن، ولم يكن يقوم إلا على الاصـطلاح أو الرمز، فما عليك إلا أن تسرع بتصحيح هذا الخطأ، لأن مثل هذه الآثار وتلك الجهود أقرب ما تكون إلى الأرقام الرياضية ودلالاتها العددية المبرأة من كل حس وكل تجربة.

والأساس العام الذى تبنى عليه الحكاية والتمثيل، وما يدخل فى بابهما من الاصـطلاح والرمز، إنما هو البراعة والحذق فى استحداث المطابقة، فردية كانت أو كليـة، اصـطلاحية كانت أو رمزية. وقد أصبح واضحاً أن الإبداع فى الفن ليس حكاية الموجود أو الممكن وليس المثال على كل موجود وكل ممكن، وإنما هو شىء آخر يتعلق بمبدعه أكثر مما يتعلق بغيره. ولذلك فنحن ننتقل بك إلى شائبة أخرى اختلطت بالفن الجميل وكادت تمازجه حتى أصبح من العسير على بعض أذكياء الفلاسفة والنقاد فصلها عنه.

الحرفة والصناعة

كثيراً ما نجد فى كتب الأدب القديمة والحديثة هذه العبارة: "حرفة الأدب" أو "حرفة الأديب". فإذا عدنا إلى معاجمنا اللغوية نستوضحها معنى الحرفة وجدناها تكاد تجمع على أنها اسم من الاحتراف، وهو الاكتساب: وقد كان الناس يقولون: "يحرف لعياله ويحترف" ويقصدون أنه يبحث عن رزقه هنا وهناك. ولما كان الارتزاق يقوم أول ما يقوم بالعمل والسعى فقد أصبح الاحتراف يدل على نوع العمل الذى يتجه إليه الإنسان فى طلب الرزق. وأصبحت حرفة الإنسان: صناعته التى يؤجر عليها، ولعلك تذكر الحديث النبوى المشهور: "إنى لأرى الرجل يعجبنى فأقول هل له حرفة فإن قالوا لا سقط من عينى". ولسنا نريد فى مطلع هذا الفصل أن نبسط القول فى التكسب بالفن أو اتخاذه كغيره من الجهود والصناعات وسيلة من وسائل الاحتراف، وما نتج عنه من تأثير فى مفهوم الفن الجميل، ولكننا نؤثر أن نتحول إلى الصناعة لنوازن بينها وبين العمل الفنى.

والتباس الصناعة بالفن الجميل قديم، وقديم جداً، ولعل العقلية اليونانية وما أثر عنها من نفوذ وضبط، هى التى قوت من ذلك الالتباس لأنها جعلت المظاهر التى اتفقنا على نعتها بالفنون الجميلة من الحرف والصناعات، ولأنها جعلت الشعر، مع اختلاف طبيعته عن غيره، من الحرف والصناعات أيضاً، ولم يفرق العرب بين مختلف الجهود الإنسانية فجعلوا الشعر وما إليه من الصناعات، وقد روى الجاحظ أن عمر بن الخطاب قال: "خير صناعات العرب أبيات يقدمها الرجل بين يدى حاجته ولكن تقديرنا لليونان وإجلالنا للعرب لا يحولان بيننا وبين النظر فى أساس الجهد الفنى والجهد الصناعى.

وقد يتفق لك أن تحتاج فى بيتك إلى قطعة من الأثاث - مثلاً - ولتكن منضدة للكتابة أو الرسم... فماذا تفعل؟... تبادر بالذهاب إلى الدكاكين التى تعرض فيها قطع الأثاث، لتنتقى منها حاجتك الموافقة لك، وأنت تعرف بالبداهة أنه قد ساهم فى صنعها نفر من الناس حتى استوت على صورتها تلك، وأنت تعلم بالبداهة كذلك أنها صنعت من مادة أو مواد كالخشب أو الصاج أو اللدائن وأنها تمت على مراحل وبآلات معينة.

ومثل هذه المنضدة كمثل كل عمل صناعى آخر. ونحن نستطيع فى يسر أن نصف المراحل التى يمر بها العمل الصناعى، مهما يكن عددها، فى طورين متمايزين:

أولهما: طور التصميم، فما من صانع إلا وهو يعرف ما سوف يصنعه معرفة تفصيلية واضحة تمام الوضوح، سواء استعان فى هذا التصميم بالمقاييس والرسوم أو لم يستعن. ومعنى هذا أنه سيهدف بعمله إلى غرض محدود. وهو فى هذا الطور ينتبه إلى الغايات ولا يلقى باله إلى الوسائل.

ثانيهما: طور التنفيذ.. وفيه يتركز اهتمامه فى الوسائل دون الغايات، ويعمل على تهيئة الأجزاء واستحداث الملاءمة بينها ثم جمعها بحيث تتخذ الشكل الذى حدد لها فى الطور الأول.

وأنت لا تستطيع أن تتصور هذه المنضدة وقد شكلت من مادة لم تكن موجودة قبل تمامها. فقد كان الخشب أو الصاج أو غيرهما موجوداً قبل أن يهم الصانع بتسويته، وكل ما فى الأمر أن هذه المادة التى اصطلحوا على تسميتها بالمادة الغفل، كانت تتخذ شكلاً آخر كالعروق أو الألواح أو الصفائح، ولعلها كانت قبل ذلك تبدو فى أشكال أخرى. والعلاقة بين المادة والشكل فى العمل الصناعى علاقة تلازم ووجوب، فهما لا ينفصلان أبداً.

والصياغات، على اختلافها، قد يفتقر بعضها إلى بعض أو يسلم بعضها إلى بعض. فالشجر الجسيم الذى يقتطع من الغابات يشذب ويضغط ثم يحول بعد ذلك إلى موضع آخر يشكل فيه عروقاً وألواحاً متنوعة الأحجام، أو يسوى أشكالاً مختلفة تفى بكثير من الأغراض فى العمارة والأثاث وما إليها.

وتاريخ الإنسان فى الصناعة هو بعينه تاريخه فى تشكيل المادة، وقد توسل منذ كان همجياً إلى أن تحضر بأدوات وآلات شتى تدرجت على الأيام، من قبضات اليد إلى الفئوس والمقاطع، ومن الدواليب الساذجة إلى المصانع الهائلة المعقدة التى يستعان فى إدارتها بالبخار أو الكهرباء. ولكل صناعة آلتها الخاصة بها، التى لا يستطاع الاستغناء عنها بحال من الأحوال.

ولنطبق هذا على جهد المتفنن، ولنتخير الشعر منه بخاصة؛ فأنت ترى الشاعر يستحضر قلماً وقرطاساً، ويجلس إلى منضدته، ولكن هذا كله لا يشبه التصميم عند الصانع، ذلك لأن الشاعر لا يعرف، عند شروعه فى عمله، ما سوف ينتهى إليه على التحقيق. وهذا الذى يقوم به إنما هو التمهيد لتسجيل الشعر لا لقرضه، والفرق بين العملين واضح. كما أنك لا تستطيع أن تقسم عمله إلى مراحل تجمع طورين أو أطوار. وما تلاحظ من استغراقه فترات، تتراخى طولاً وقصراً، لا يدل على أن قرض الشعر يفتقر إلى التصميم والتنفيذ افتقار الجهد الصناعى. وما رأيك لو أن الشاعر كان يقرض مقطوعة قصيرة لا تحتاج إلى قلم وقرطاس!. والإبداع الفنى وحدة متواصلة لا تنقطع ولا تنقسم، مهما يطل امتدادها فى الزمان والمكان جميعاً.

وقد رأيت فى طورى الجهد الصناعى أنهما يختلفان فى ترتيب الوسائل والغايات، ولكن قرض الشعر لا يعرف هذه التفرقة أصلاً، ومن ثم تنمحى فيه العلاقة بين الوسيلة والغاية... وقد يتصور بعض الناس أن لقرض الشعر وسائل... ما هى هذه الوسائل؟.. ما أظن هناك جواباً على هذا إلا إذا أردنا الفكاهة وقلنا إن وسائل الشاعر هى المعاجم التى تعينه على

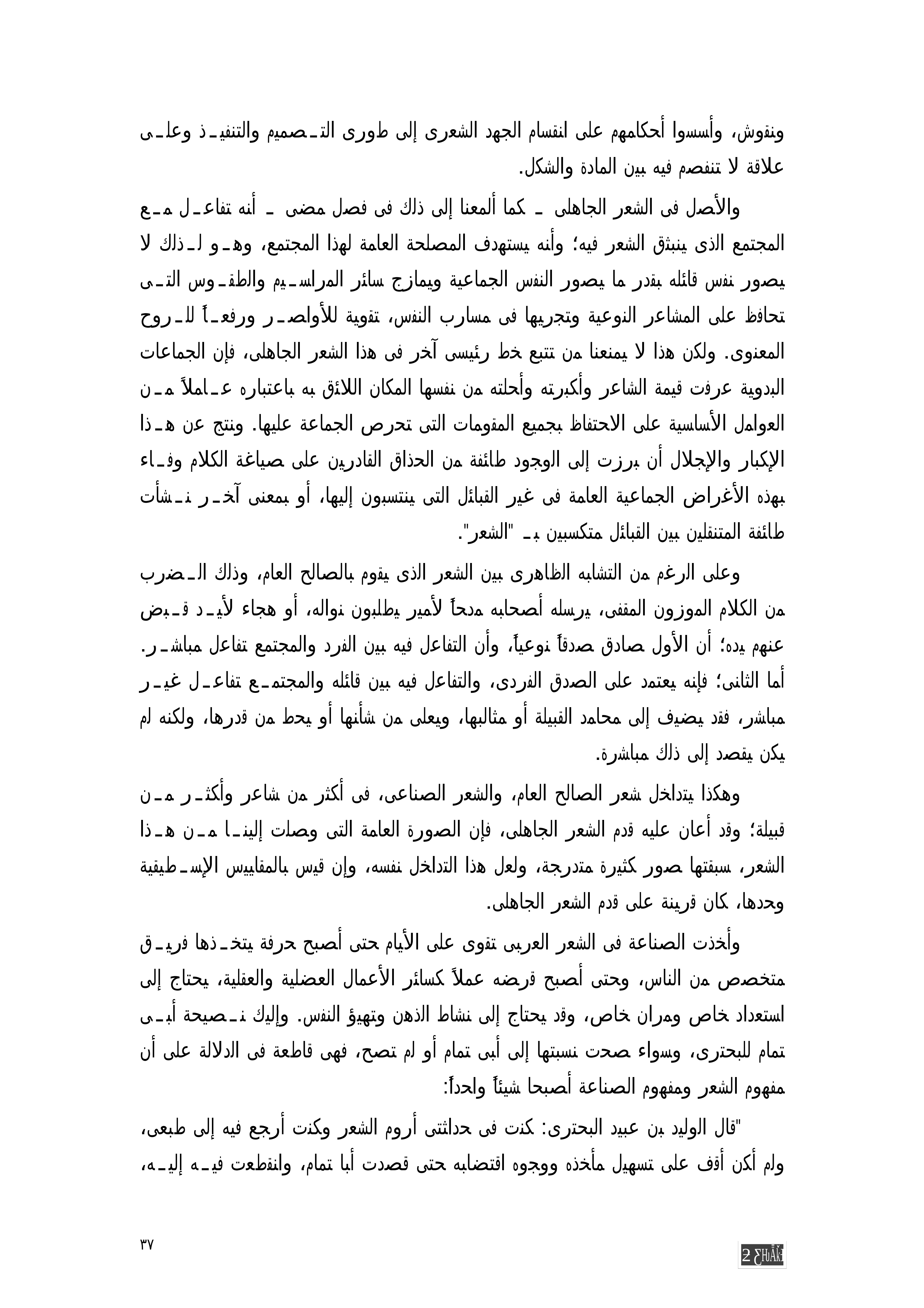
اختيار الكلمات والقوافى، أو استحضار تفاعيل العروض، أو الاستعاضة عنها بدقات اليـد أو هزات الرأس!..

وإذا تأملت المقطوعة الشعرية كاملة، وحاولت أن تستشف علاقة المادة فيهـا بالـشكل، فإنك لا تستطيع أن تزعم أنه قد كانت هناك "مادة خامة" على شكل معين اسـتخدمها الـشاعر لتخرج فى شكل آخر، كما يفعل النجار أو الحداد. وكل الذى نستطيع أن نقوله إن الشاعر مر بحالة نفسية خاصة، قد تكون مبهمة، ثم أنشأ مقطوعته من كلمات لم تكن فى عقله على شكل معين كما تكون المادة الخامة قبل أن يهم الصانع بتشكيلها...

وكم من شاعر يقرض الشعر دون أن يستعين فى ذلك بأداة من الأدوات، وقد علمت أن القلم والقرطاس هما وسيلة التسجيل وليسا الإبداع، كما أن الشعراء القدماء الذين كانوا يجهلون القراءة والكتابة جهلاً تاماً كانوا يتمثلون عملهم الفنى كاملاً ثم يرسبونه فى الحافظة، ويعيدونه على الرواة والناس كلما عن لهم ذلك، فإن قال قائل إن أداة الشاعر وجدانه، وإن شعره هـو ثمرة هذه الأداة، وإن هذه العلاقة بين العمل والأداة كعلاقتهما فى كل جهـد صـناعى، فإننـا نطلب إليه أن يرشدنا إلى نجار واحد أو حداد واحد اعتمد على وجدانه، واستعاض بـه عـن الأزميل والمنشار.

وثمة حد فاصل لا يمكن تخطيه بين الجهد الصناعى من ناحية، والجهد الفنى من ناحية أخرى؛ فإن كل صناعة تعتمد، كما رأيت، على صناعة أخرى، وقد تقوم عليها صناعة ثالثـة ورابعة وهكذا.. أما الفن الجميل بعامة، والشعر بخاصة، فليس ينبغى أن يفتقر إلى غيـره أو يعتمد عليه. فالشاعر إذا قدم إلى أحد الملحنين مقطوعة من شعره، فإن ذلك لا يعنى أن هـذا الشعر يقوم بالغناء أو لا يقوم بنفسه، والملحن لا يغير بطبيعة الحال من صورة هـذا الـشعر ومادته، ولكنه يتلقاه كما يتلقاه غيره من الناس ويعيش فى ظله وينقلب متفنناً كالشاعر سـواء بسواء، يشارك فى الإبراز والإبانة.

وقد اضطر كثير من الباحثين ـ بينهم بعض المحدثين ـ إلى أن ينظروا إلـى الجهـد الفنى عند العرب، والشعر هو الذى استنفد أغلبه، نظرة إن وصفت بـشىء، فإنمـا توصـف بالتعميم والوقوف عند الشكل دون النفاذ إلى اللباب، فهم يكتفون بالدراسة الخارجية لهذا الشعر ويقتصرون على تسجيل ظواهر فيه، يصنفونها ويقصون أثر التغير فيها، كلما امتـدت فـى الزمان أو المكان، وأدى بهم هذا المنهج إلى إخضاع الجهد الفنى فى الـشعر العربـى كلـه لمعايير الصناعة، فاحتفلوا بالقيم الصوتية ودلالاتها العامة، وأخذوا يختزلونها علـى مخـارج الحروف ويحللونها إلى الحركات والسكنات وعلاقة هذا أو ذاك بقالب أعم، وتتبعوا ما خيـل إليهم أنه وشى، فعقدوا مشابهة بينه وبين ما تزين به الحلل والمعاطف والبسط من زخـارف



ونقوش، وأسسوا أحكامهم على انقسام الجهد الشعرى إلى طورى التصميم والتنفيذ وعلى علاقة لا تنفصم فيه بين المادة والشكل.

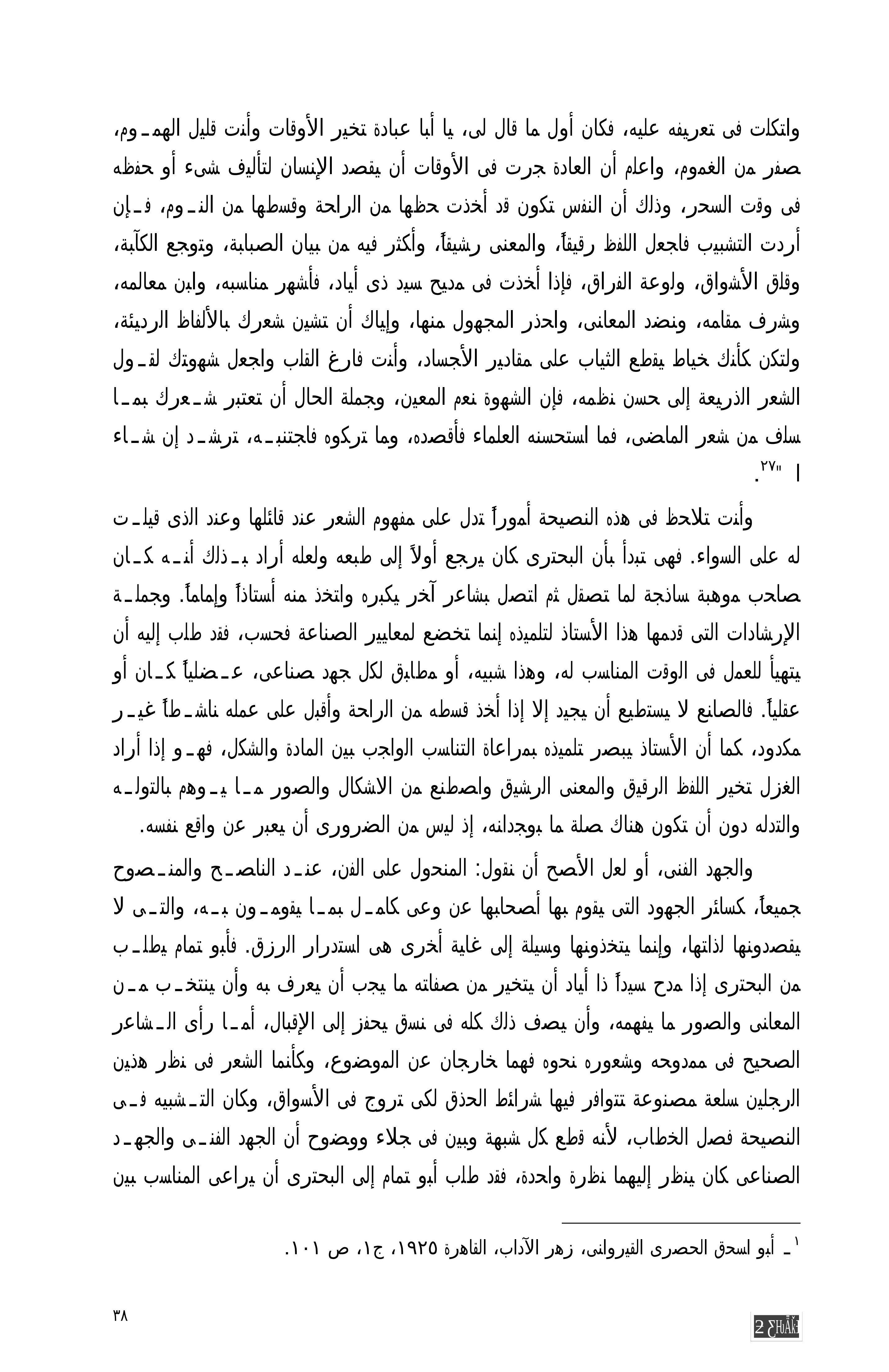
والأصل فى الشعر الجاهلى - كما ألمعنا إلى ذلك فى فصل مضى - أنه تفاعل مع المجتمع الذى ينبثق الشعر فيه؛ وأنه يستهدف المصلحة العامة لهذا المجتمع، وهو لذلك لا يصور نفس قائله بقدر ما يصور النفس الجماعية ويمازج سائر المراسيم والطقوس التى تحافظ على المشاعر النوعية وتجريها فى مسارب النفس، تقوية للأواصر ورفعاً للروح المعنوى. ولكن هذا لا يمنعنا من تتبع خط رئيسى آخر فى هذا الشعر الجاهلى، فإن الجماعات البدوية عرفت قيمة الشاعر وأكبرته وأحلته من نفسها المكان اللائق به باعتباره عاملاً من العوامل الأساسية على الاحتفاظ بجميع المقومات التى تحرص الجماعة عليها. ونتج عن هذا الإكبار والإجلال أن برزت إلى الوجود طائفة من الحذاق القادرين على صياغة الكلام وفاء بهذه الأغراض الجماعية العامة فى غير القبائل التى ينتسبون إليها، أو بمعنى آخر نشأت طائفة المتنقلين بين القبائل متكسبين بـ "الشعر".

وعلى الرغم من التشابه الظاهرى بين الشعر الذى يقوم بالصالح العام، وذلك الضرب من الكلام الموزون المقفى، يرسله أصحابه مدحاً لأمير يطلبون نواله، أو هجاء لأيد قبض عنهم يده؛ أن الأول صادق صدقاً نوعياً، وأن التفاعل فيه بين الفرد والمجتمع تفاعل مباشر. أما الثانى؛ فإنه يعتمد على الصدق الفردى، والتفاعل فيه بين قائله والمجتمع تفاعل غير مباشر، فقد يضيف إلى محامد القبيلة أو مثالبها، ويعلى من شأنها أو يحط من قدرها، ولكنه لم يكن يقصد إلى ذلك مباشرة.

وهكذا يتداخل شعر الصالح العام، والشعر الصناعى، فى أكثر من شاعر وأكثر من قبيلة؛ وقد أعان عليه قدم الشعر الجاهلى، فإن الصورة العامة التى وصلت إلينا من هذا الشعر، سبقتها صور كثيرة متدرجة، ولعل هذا التداخل نفسه، وإن قيس بالمقاييس الإسطيقية وحدها، كان قرينة على قدم الشعر الجاهلى.

وأخذت الصناعة فى الشعر العربى تقوى على الأيام حتى أصبح حرفة يتخذها فريق متخصص من الناس، وحتى أصبح قرضه عملاً كسائر الأعمال العضلية والعقلية، يحتاج إلى استعداد خاص ومران خاص، وقد يحتاج إلى نشاط الذهن وتهيؤ النفس. وإليك نصيحة أبى تمام للبحترى، وسواء صحت نسبتها إلى أبى تمام أو لم تصح، فهى قاطعة فى الدلالة على أن مفهوم الشعر ومفهوم الصناعة أصبحا شيئاً واحداً:

"قال الوليد بن عبيد البحترى: كنت فى حداثتى أروم الشعر وكنت أرجع فيه إلى طبعى، ولم أكن أقف على تسهيل مأخذه ووجوه اقتضابه حتى قصدت أبا تمام، وانقطعت فيه إليه،



واتكلت فى تعريفه عليه، فكان أول ما قال لى، يا أبا عبادة تخير الأوقات وأنت قليل الهموم، صفر من الغموم، واعلم أن العادة جرت فى الأوقات أن يقصد الإنسان لتأليف شىء أو حفظه فى وقت السحر، وذلك أن النفس تكون قد أخذت حظها من الراحة وقسطها من النوم، فإن أردت التشبيب فاجعل اللفظ رقيقاً، والمعنى رشيقاً، وأكثر فيه من بيان الصبابة، وتوجع الكآبة، وقلق الأشواق، ولوعة الفراق، فإذا أخذت فى مديح سيد ذى أياد، فأشهر مناسبه، وابن معالمه، وشرف مقامه، ونضد المعانى، واحذر المجهول منها، وإياك أن تشين شعرك بالألفاظ الرديئة، ولتكن كأنك خياط يقطع الثياب على مقادير الأجساد، وأنت فارغ القلب واجعل شهوتك لقول الشعر الذريعة إلى حسن نظمه، فإن الشهوة نعم المعين، وجملة الحال أن تعتبر شعرك بما سلف من شعر الماضى، فما استحسنه العلماء فأقصده، وما تركوه فاجتنبه، ترشد إن شاء الله".[٢٧]

وأنت تلاحظ فى هذه النصيحة أموراً تدل على مفهوم الشعر عند قائلها وعند الذى قيلت له على السواء. فهى تبدأ بأن البحترى كان يرجع أولاً إلى طبعه ولعله أراد بذلك أنه كان صاحب موهبة ساذجة لما تصقل ثم اتصل بشاعر آخر يكبره واتخذ منه أستاذاً وإماماً. وجملة الإرشادات التى قدمها هذا الأستاذ لتلميذه إنما تخضع لمعايير الصناعة فحسب، فقد طلب إليه أن يتهيأ للعمل فى الوقت المناسب له، وهذا شبيه، أو مطابق لكل جهد صناعى، عضلياً كان أو عقلياً. فالصانع لا يستطيع أن يجيد إلا إذا أخذ قسطه من الراحة وأقبل على عمله ناشطاً غير مكدود، كما أن الأستاذ يبصر تلميذه بمراعاة التناسب الواجب بين المادة والشكل، فهو إذا أراد الغزل تخير اللفظ الرقيق والمعنى الرشيق واصطنع من الاشكال والصور ما يوهم بالتوله والتدله دون أن تكون هناك صلة ما بوجدانه، إذ ليس من الضرورى أن يعبر عن واقع نفسه.

والجهد الفنى، أو لعل الأصح أن نقول: المنحول على الفن، عند الناصح والمنصوح جميعاً، كسائر الجهود التى يقوم بها أصحابها عن وعى كامل بما يقومون به، والتى لا يقصدونها لذاتها، وإنما يتخذونها وسيلة إلى غاية أخرى هى استدرار الرزق. فأبو تمام يطلب من البحترى إذا مدح سيداً ذا أياد أن يتخير من صفاته ما يجب أن يعرف به وأن ينتخب من المعانى والصور ما يفهمه، وأن يصف ذلك كله فى نسق يحفز إلى الإقبال، أما رأى الشاعر الصحيح فى ممدوحه وشعوره نحوه فهما خارجان عن الموضوع، وكأنما الشعر فى نظر هذين الرجلين سلعة مصنوعة تتوافر فيها شرائط الحذق لكى تروج فى الأسواق، وكان التشبيه فى النصيحة فصل الخطاب، لأنه قطع كل شبهة وبين فى جلاء ووضوح أن الجهد الفنى والجهد الصناعى كان ينظر إليهما نظرة واحدة، فقد طلب أبو تمام إلى البحترى أن يراعى المناسب بين

[١] ـ أبو اسحق الحصرى القيروانى، زهر الآداب، القاهرة ١٩٢٥، ج١، ص ١٠١.

المادة والشكل مراعاة دقيقة، وكأنه خياط يقطع الثياب على مقادير الأجساد، والخياط يعرف ما يقوم به عند الشروع فيه ثم يأخذ بعد ذلك فى تسوية الأجزاء وجمعها فى كل متناسب على النسق الذى أراد.

وقد رأيت فى النصيحة التى مرت أن الشاعر يقل اعتماده على وجدانه أو هو لا يعتمد عليه على الإطلاق. ولكنه يعتمد على "عقله" فى استحداث التناسب والملاءمة بين الجزء من ناحية، وبين الأجزاء والكل من ناحية أخرى. ويعتمد على عقله أيضاً فى "التشكيل" أى أنه يأخذ مادة موجودة على شكل ما يصوغها فى شكل آخر، فهو يعرض لأفكار وصور موجودة فينظمها فى نسق جديد. يفعل ذلك فى الغزل، إذ يجمع ما يتصل به وينضده ويصوغه، ويفعل ذلك فى المديح أيضاً، وما أكثر أسماء الاناث اللاتى يردد فى قصائده وهو لا يعرف إحداهن، ولكنه يجىء بهذه الأسماء لشهرتها وكثرة دورانها أو لمسايرتها للوزن والقافية، كما يلهج بحوادث لم تقع له وإنما وقعت لغيره من الأسلاف الذين حفظ أشعارهم. ومعنى هذا أنه لم يعتمد على عنصر الإمكانية فى إيراد هذه الحوادث، ولم يلجأ فى خياله إلى تمثلها، وقد أصبحت أمثال هذه الأسماء أقرب الأشياء إلى النكرات لابتذالها ولخروجها عن الخصوصية المفروضة لها، وأضحت حوادث السفر وبكاء الأطلال ومواقف التوديع ومشاهد الصبابة والتفجع زخرفاً لا يحمل شعوراً ولا ينبض عاطفة، وأمر المديح أهون من أمر الغزل، فليس على الشاعر إلا أن يصطنع مثالاً يجمع الفضائل والخصائص المحمودة فى عصره، حتى تحولت هذه المثل بالتكرار والمحاكاة إلى قوالب تصب فيها الصور والأفكار صباً، وقس على هذا أكثر أغراض الشعر فى الفترات التى غلبت عليها الاتباعية واستبد بها التقليد.

وقويت هذه النزعة الصناعية فى الشعر العربى إبان العصر العباسى الثانى، وظلت الطابع الغالب عليه قروناً متطاولة إلى أوائل عصر النهضة فى مصر والشرق العربى، ولما يزل أفراد من الناظمين والنقاد ينظرون إليه تلك النظرة، وقد أدت الصناعية الفنية إلى ظهور أجيال من المتخصصين فى صناعات فرعية أخرى تتصل بالنظم اتصالاً قريباً، فتم بذلك أساس آخر من أسس الصناعية أشرنا إليه فيما سلف، وهو تسلسل الجهود الصناعية بحيث تمر المادة المراد تشكيلها بمراحل متعددة، أو يتعاون على تشكيلها أفراد مختلفون، وقد رأينا الرواة الذين يمدون الناظمين بالمواد والصور والألفاظ، ورأينا اللغويين الذين يزودون الناظمين بأدوات القياس والتقسيم، ورأينا أصحاب المعاجم الذين يقدمون إلى الناظمين الشواهد والأمثلة، بل الجرس الذى يصلح فى التقفية. وكان مثل هؤلاء الذين زعموا أنهم شعراء مثل كل صانع فى الاعتماد على صانع قبله أو تسوية المادة لصانع بعده، وقصاراهم الحذق فى الجمع والانتخاب والمشاكلة والتنضيد.

* * *

ويذكرنا هذا بما شاع فى الأدب الأوربى إبان العصر الموصوم بالكلاسى أو الاتباعى، فقد أفاد الأدباء والنقاد جميعاً وقتذاك من تلك القاعدة المشهورة التى قال بها أرسطو، والتى نستطيع أن نلخصها فى أن الشعر كالفلسفة، العقل أساسه وضابطه. وبدأت هذه القاعدة تأخذ طريقها إلى الظهور فى القرن السادس عشر، ثم أخذت تغلب ما عداها على الأيام. وكما أن زعماء الإصلاح الدينى آثروا العقل على مجرد الاعتقاد فإن الأدباء والنقاد سلموا العقل قيادهم ليتخلصوا من المردة والشياطين والملائكة والمشيئات التى سادت الأدب فى القرون الوسطى. وساير هذا بطبيعة الحال الاحتكام إلى القدماء، حتى قوى هذا النزوع إلى السلفية القديمة، وتحول إلى مجرد التقليد والمحاكاة. وكان من نتيجة هذا كله أن تردى الأدب الأوربى الاتباعى فى خطيئتين جسيمتين، أولاهما تتصل بالحكم على الأدب القديم فتجرده من أهم عنصر فيه وهو الخيال، وثانيتهما تجميد الملكات الإنسانية وصدها عن الابتكار، بجعل القدماء هم المثل التى ينبغى أن ينسج على منوالها فى حذق وإحكام. ومن العجيب أن الأدباء الاتباعيين الذين قالوا بالاعتماد على العقل تغالوا فى ذلك إلى حد غير معقول، فذهبوا إلى أن فى كل شعر حساباً أو منطقاً يضبطه، وليس للشاعر إلا طريق واحد للإصابة فى القول، وطبقوا هذا على الملحمة والمأساة والملهاة جميعاً ورأوا أن المؤلف عليه أن يسلك نهجاً بذاته فى كل واحدة منها. ولما كان القدماء قد اهتدوا إلى هذا النهج الخاص بكل نوع، كان على المؤلف بالضرورة أن يرجع إلى هؤلاء القدماء مكتشفاً للنهج المطلوب[28]. ووقف هذا النظر حجر عثرة فى سبيل الخيال الرحب الحر، وتحول العقل، باعتباره ضابطاً ومنظماً، إلى ضرب من التجريد جعل الفن على أيدى الأغبياء والمفتقرين إلى المواهب الصحيحة يقوم على الأبعاد والعلاقات والنسب بين الأطوال والعروض وما إليها. وغابت حتى الدلالات المعنوية التى تخضع للتجوز والتوسع لتحل محلها دلالات رياضية. وافتقرت الملحمة والدرامة إلى التنوع فى الصور، وإلى حيوية الأبطال، واستيعاب الشخصيات الفريدة أو غير المألوفة، وحلت محلها النماذج المتكررة والأشكال العادية المطروقة.

واختفى "العقل" نفسه وراء القوانين والقواعد التى وضعها واستراح الأدباء والنقاد إليها. ونحن نسلم بأن النظامية يمكن أن تكون عوناً للمتفنن لأنها الحد الفاصل بين الحرية المشروعة والفوضى غير المشروعة، وهى أساس كل حياة صحيحة، نفسية كانت أو جثمانية. ولكن الإيغال فيها باعد بين الفن والمتفنن، وجعل الاهتمام بالشكل دون المادة أو الموضوع. والناظر فى تاريخ الفن يرى أن هذه القواعد وتلك القوانين، على قساوتها وتعقدها، أصبحت فى أيدى العباقرة وسيلة من الوسائل، لا غلاً من

---

[1]- S. H. Herford: Classicism in Literature and Art
فى Universal History of World، ج٧، ص ٤٠٣٦ و٤٢٠٧.

الأغلال، كما هو الشأن عند دانتى الشاعر الإيطالى، أو عند باخ الموسيقى الألمانى. ولكنها قمينـة بـأن تحبس الملكات الضعيفة فى سجن مظلم لا ينفذ إليه بصيص من وحى أو إلهام[٢٩].

ومع هذا فإن الاعتماد على التناسق من ثمرات الفن الاتباعى، والإسراف فيه هو الـذى بعث الثورة عليه فى الأطوار التى تلته والتى عرفت بالرجوع إلى الطبيعة أولاً وإيثار الابتداع ثانياً.

وأنت ترى من هذه اللمحة الطائرة الشبه القوى بين الأدب العربى قبل النهضة الأخيرة وبين الأدب الاتباعى الأوربى الذى عرف به عصر الإحياء، والذى ظل إلى القـرن الثـامن عشر طابع الفن الغربى كله. فكلتا البيئتين قد غلبت "العقل" وأسرفت فى الاحتكام إليه، وكلتـا البيئتين استخلصت من هذا "العقل" مجموعة من القواعد والقوانين، يقوم بها الفن بعامة والشعر بخاصة. وكلتا البيئتين تغالت فى استخدام هذه القواعد وتلك القوانين التى حجبت العقـل، وإن كانت ثمرة من ثمراته. وكلتا البيئتين اتجهت إلى السلف وانتخبت عصراً بذاته أو وطناً بذاته، جعلته المثال الذى يحتذى فى الانتاج الفنى. وكلتا البيئتين احتفلت بالشكل وأهملت، أو كـادت تهمل، المادة والموضوع. ودفعها هذا إلى الحرص على ما بين أجزاء هذا الشكل من تناسـق ونظام. وكلتا البيئتين أغفلت، أو كادت تغفل، شخصية المتفنن، وفصلت بينه وبين ما يـصدر عنه من آثار.

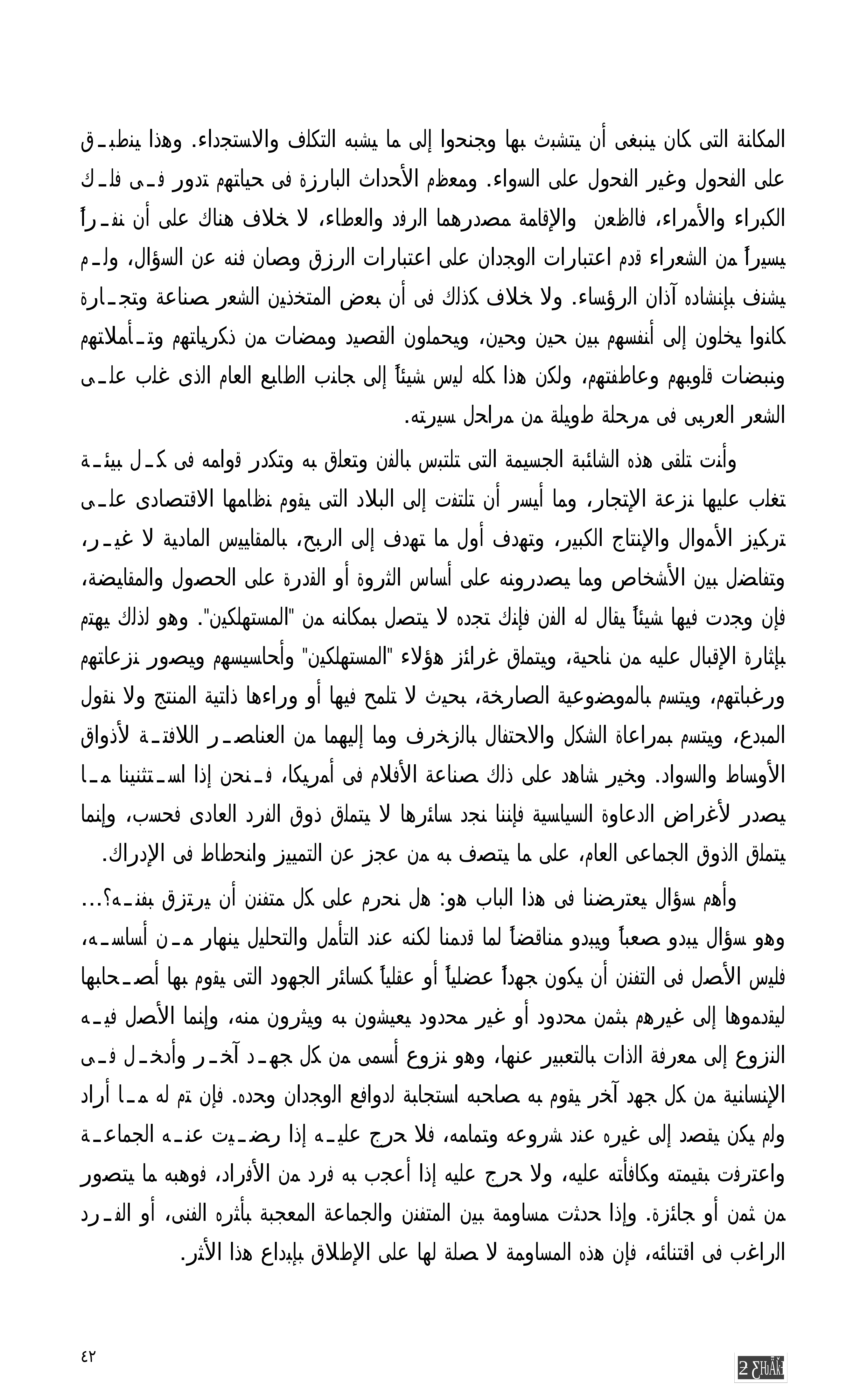
وعندما نحلل الآثار الفنية لمثل هذه العصور، فإننا سنجدها من غير شـك قـد مـرت بمرحلة التصميم، ذلك لأن المتفنن كان يعرف ما سوف يقوم به معرفة كاملة أو مقاربة مـن الكمال. فإن المثل المأخوذة من السلف تحدد ما سوف يقوم به، كما أن المنهج الملائم لكل نوع من أنواع الإنتاج يبصره بما سوف يكون عليه عمله أو جهده. وهو فى هذه المرحلـة يـدرك الصورة الكلية لما شرع فيه، كما نجد أن هذه الآثار قد انتقلت بعد ذلك إلى مرحلـة التنفيـذ. والمتفنن فى هذه المرحلة كان يقصر همه على الجزئيات ويعنى بالعلاقـات التـى يجـب أن تتوافر بين هذه الجزئيات لتصبح كلاً واحداً أو أقساماً كباراً.

ونجد فوق هذا وذاك أن "التشكيل" هو الركن الركين لمثل هذه الجهود، وهو يقوم علـى إعادة صياغة مادة موجودة وإكسابها شكلاً جديداً. ونجد أخيراً قيام هذه الآثار بمجمـوع مـن الصناعات يأخذ بعضها من بعض ويسلم بعضها إلى بعض.

والاحتراف فى الأدب العربى أظهر، وليس معنى هذا أنـه لـم يكـن موجـوداً عنـد الأوربيين، ولكن المعنى المراد أن شعراء البيئة العربية أسرفوا فى اصطناع الشعر كوسـيلة من وسائل الارتزاق، فلم يخرجوا به من نطاق الصناعية فحسب، ولكنهم هبطوا بدرجته مـن

---

[٢] ـ المصدر السابق، ص ٤٠٤٧.



المكانة التى كان ينبغى أن يتشبث بها وجنحوا إلى ما يشبه التكلف والاستجداء. وهذا ينطبـق على الفحول وغير الفحول على السواء. ومعظم الأحداث البارزة فى حياتهم تدور فـى فلـك الكبراء والأمراء، فالظعن والإقامة مصدرهما الرفد والعطاء، لا خلاف هناك على أن نفـراً يسيراً من الشعراء قدم اعتبارات الوجدان على اعتبارات الرزق وصان فنه عن السؤال، ولـم يشنف بإنشاده آذان الرؤساء. ولا خلاف كذلك فى أن بعض المتخذين الشعر صناعة وتجـارة كانوا يخلون إلى أنفسهم بين حين وحين، ويحملون القصيد ومضات من ذكرياتهم وتـأملاتهم ونبضات قلوبهم وعاطفتهم، ولكن هذا كله ليس شيئاً إلى جانب الطابع العام الذى غلب علـى الشعر العربى فى مرحلة طويلة من مراحل سيرته.

وأنت تلقى هذه الشائبة الجسيمة التى تلتبس بالفن وتعلق به وتكدر قوامه فى كـل بيئـة تغلب عليها نزعة الإتجار، وما أيسر أن تلتفت إلى البلاد التى يقوم نظامها الاقتصادى علـى تركيز الأموال والإنتاج الكبير، وتهدف أول ما تهدف إلى الربح، بالمقاييس المادية لا غيـر، وتفاضل بين الأشخاص وما يصدرونه على أساس الثروة أو القدرة على الحصول والمقايضة، فإن وجدت فيها شيئاً يقال له الفن فإنك تجده لا يتصل بمكانه من "المستهلكين". وهو لذلك يهتم بإثارة الإقبال عليه من ناحية، ويتملق غرائز هؤلاء "المستهلكين" وأحاسيسهم ويصور نزعاتهم ورغباتهم، ويتسم بالموضوعية الصارخة، بحيث لا تلمح فيها أو وراءها ذاتية المنتج ولا نقول المبدع، ويتسم بمراعاة الشكل والاحتفال بالزخرف وما إليهما من العناصـر اللافتـة لأذواق الأوساط والسواد. وخير شاهد على ذلك صناعة الأفلام فى أمريكا، فـنحن إذا اسـتثنينا مـا يصدر لأغراض الدعاوة السياسية فإننا نجد سائرها لا يتملق ذوق الفرد العادى فحسب، وإنما يتملق الذوق الجماعى العام، على ما يتصف به من عجز عن التمييز وانحطاط فى الإدراك.

وأهم سؤال يعترضنا فى هذا الباب هو: هل نحرم على كل متفنن أن يرتزق بفنـه؟... وهو سؤال يبدو صعباً ويبدو مناقضاً لما قدمنا لكنه عند التأمل والتحليل ينهار مـن أساسـه، فليس الأصل فى التفنن أن يكون جهداً عضلياً أو عقلياً كسائر الجهود التى يقوم بها أصـحابها ليقدموها إلى غيرهم بثمن محدود أو غير محدود يعيشون به ويثرون منه، وإنما الأصل فيـه النزوع إلى معرفة الذات بالتعبير عنها، وهو نزوع أسمى من كل جهـد آخـر وأدخـل فـى الإنسانية من كل جهد آخر يقوم به صاحبه استجابة لدوافع الوجدان وحده. فإن تم له مـا أراد ولم يكن يقصد إلى غيره عند شروعه وتمامه، فلا حرج عليـه إذا رضـيت عنـه الجماعـة واعترفت بقيمته وكافأته عليه، ولا حرج عليه إذا أعجب به فرد من الأفراد، فوهبه ما يتصور من ثمن أو جائزة. وإذا حدثت مساومة بين المتفنن والجماعة المعجبة بأثره الفنى، أو الفـرد الراغب فى اقتنائه، فإن هذه المساومة لا صلة لها على الإطلاق بإبداع هذا الأثر.

وقد تساءلت إحدى المجلات العربية: هل يستطيع الأديب أن يعيش بقلمه؟. ولم تكن هذه المجلة تقصد بطبيعة الحال إلى معالجة الموضوع من الزاوية التى نعالجه منها، ولكنها كانت تومىء إلى كساد "صناعة الأدب" فى أيامنا، وكان ينبغى أن تروج سوقه وتنفق بضاعته، واستفتت فى ذلك أعلاماً يشار إليهم بالبنان فى حياتنا الأدبية، وكاد يجمع هؤلاء الأعلام على أن الأديب لا يستطيع أن يعيش بقلمه، وذلك لأن النهضة الأدبية لم تبلغ مداها بعد، ولأن صناعات وحرف أخرى تجرف إليها الأدباء، ولأن عدد المتعلمين وهم الذين يكونون طائفة "المستهلكين" أقل من المستوى الضرورى لرواج تجارتهم ونفاق صناعتهم. ولم يفطن أولئك وهؤلاء، على الرغم من ثقافتهم ومعالجتهم للأدب، إلى أن الإبداع الفنى شىء والارتزاق به والإتجار فيه شىء آخر ينفصل عن الأول كل الانفصال، وأمثال هذه الردود تقطع بأن مفهوم الأدب لما يزال بعيداً عن المفهوم الواجب للفن، وتدل على أن الناس، كلهم أو جلهم فى مصر والعالم العربى لا يزالون يدركون الأدب، كما كان يدركه القدماء، جهداً صناعياً وسلعة تباع وتشترى فى الأسواق. وليس من طبيعة الأدب فى شىء أن تبعث صحيفة من الصحف مندوباً عنها ليتفق مع أحد الكتاب أو القصص على كتابة موضوع تعينه الصحيفة وتحدد صفحاته وسطوره ويساومه على هذا الأساس الكمى مضافاً إليه "السمعة التجارية" لاسم الكاتب أو القصاص، وكانت تستطيع هذه الصحيفة وغيرها، إذا كانت تقدر الفن، أن تطلب إلى الأديب أن يوافقها بموضوع تم تمثله له وربما أكمل إخراجه، وأن تنقده عليه بما شاءت من ثمن.

ولا يغيب عن بالنا أن شائبة الصناعة والاحتراف هذه بأسسها ومظاهرها قد تختلط بالشائبتين السابقتين، فترى فى الأثر الفنى ازدواجاً بين المصلحة العامة والمصلحة الخاصة وترى فيه إمعاناً فى استحداث المطابقة الفردية أو الكلية للواقع خارج نفس المتفنن، ولكن الصناعية لن تخطئك إذا راعيت الأصول التى مرت بك والتى يمر بها كل جهد صناعى، وسماتها لن تخفى عليك، وهى السمات التى تراها فى كل سلعة يقصد بها إلى الرواج والانتشار فحسب.

التسلية والترفيه

وهذه شائبة أخرى تحل محل الفن فى كثير من الأحيان، وتخيل للناس، منتجين ومتلقين، أنها الفن، وكل ما عداها منحول عليه، كما أنها تلصق بالجهد الفنى فى أحيان أخرى، فيتصورها بعض النقاد الركن الذى تقوم به "الفنية"، لأن معاييرهم لا تقيس إلا الظواهر، وتعجز كل العجز عن النفاذ إلى اللباب. ونقصد بهذه الشائبة "التسليه والترفيه". والأصل فى التسلية "النسيان" وهو ضد التذكر، ثم تحول المعنى تدريجاً إلى الكشف عن الضيق وإزالة الهم، ثم أصبح يدل على النعمة والرغد لأن فيهما غفلة عن الهموم[٣٠]، وفى كل هذه الدلالات بعد عن الإحساس بالذات ينزع إليه القائم بالجهد طلباً لانبساط النفس والتسرية عنها، كما أن الذين يتلقون هذا الجهد إنما يلتمسون فيه الفرار من واقعهم والخروج من مآزقهم بالتلهية وقتل الوقت الفارغ على السواء. ويلتقى الترفيه بالتسلية فى أكثر من معنى، ذلك لأنه مشتق من الرفاهية وهما رغد الخصب ولين العيش والتوسع فى المطعم والمشرب وما إليهما من مظاهر الحياة[٣١]. واتصال الترفيه بالبذخ والقدرة على كثرة النفقة جعله ينصب هو الآخر على التنفيس عن الهموم، كما ينصب على الراحة والاستجمام. ومن هنا كان اتصاله بالفراغ وما تنزع إليه النفس فيه من التلهية وقتل الوقت كاتصال التسلية به وثوقاً وارتباطاً.

وإدراك هذه الشائبة وتمييزها من غيرها يتطلبان الكثير من الانتباه والحذر والعلم؛ مما يزيد الأمر تعقيداً أن بعض الباحثين يجعلون التسلية والترفيه شيئاً واحداً، وبعضهم الآخر يرونهما شيئين منفصلين وإن تشاركا فى أغلب المظاهر والجهود. وليس من غرضنا أن نعرض لهذا الخلاف وأشباهه، وإنما قصارنا أن نبين أن التسلية والترفيه قد مرا بأطوار متعددة فشاركا "السحر" فى المنزع والمظهر والوظيفة جميعاً، وشاركا "العمل" فى سبيل الرزق، واتصلا "بالفراغ" فتداخلا مع الجهود التى تقصد إلى النفع العام تداخلهما فى الجهود التى تقوم بالحرفة والصناعة.

ويجب أن نعلم أن التسلية والترفيه كان لهما شأن أى شأن فى حياة الإنسان منذ كان بدائياً إلى أن أخذ بأسباب الحضارة الصناعية الحديثة، فأغلب ضروب التسلية والترفيه إنما تقوم على المشاهد الجماعية العامة. بيد أن هناك صوراً وأنماطاً منهما لا تستوعب كل فرد من أفراد المجتمع، ذلك لأنها قد تتجه إلى بيئة اجتماعية دون بيئة، أو إلى مرحلة من مراحل العمر دون غيرها. ويكاد يجتمع الباحثون على أن التسلية والترفيه كانا فى الأصل جهوداً جماعية قبل أن يصبحا مشاهد عامة أو خاصة. ويستطيع المرء أن يدخل فى هذا الباب جهوداً

---

[١] ـ لسان العرب: مادة: "سلا".

[٢] ـ لسان العرب: مادة: "رفه".



إنسانية كثيرة أريد بها فى طور من الأطوار غرض آخر غير التسلية والترفيه، ويستطيع كذلك أن يتبين التحول فى التسلية والترفيه من طور إلى طور، فقد كانتا - ولا تزالان - فى الجماعات القبلية تصدران عن الأعمال المألوفة للناس، وفيها الوشائج والعلاقات الموجودة فى العمل والسحر. وعلى الرغم من أن التفريق بين العمل والاستجمام عند البدائيين واضح، فإن بعض الجهود تؤدى الغرضين معاً، مثال ذلك المباريات والألعاب، فقد يبعث عليها السحر، وقد تقوم بالتدريب، قيامها بالتسلية والترفيه فى آن، ولم يختلف الأمر مع الجماعات الزراعية لمزاوجتها بين مقتضيات العمل من ناحية ومقتضيات التسلية والترفيه من ناحية أخرى، كما يبدو فى أعياد الغرس والحصاد وحفول الزواج والختان وما إليها.

ووجد العنصر التجارى الطريق معبدة إلى التسلية والترفيه، فقد نشأت فى رومية القديمة - مثلاً - طوائف متنافسة تضم عدداً كبيراً من اللاعبين المحترفين ينحصر عملهم كله أو جله فى تقديم مشاهد التسلية والترفيه للنظارة، كما أن جميع صور الملهيات التى لا تزال تقام إلى الآن فى الأسواق والمناسبات إنما تعتمد فى وجودها على هذا العنصر التجارى وحده، وها نحن أولاء نرى فى عصرنا الحديث الذى تعقدت فيه التجارة، تخصص الشركات الضخام فى تقديم التسلية والترفيه للجماهير على اختلاف حظوظها فى الرقى والثروة والمركز الاجتماعى. وقد عاونت المخترعات الآلية الحديثة على تنويع صور التسلية والترفيه وتكثيرها وتوسيع نطاقها حتى أصبحت سلعة زهيدة الثمن يستطيع كل امرىء أن يحصل على ما يشاء منها فى جميع أوقات النهار أو الليل.

وإذا كان تمييز الجهود التى تقصد واعية إلى التسلية والترفيه من الصعوبة بمكان، فمن الواجب أن نعرض لظاهرة اجتماعية هامة هى ظاهرة "الفراغ"، ويعرف هذا الفراغ بأنه الفترة أو الجهد أو الاهتمام خارج نطاق العمل الذى يقوم المرء به طلباً للعيش وسعياً وراء الرزق. ومن البديهى أن التفرقة بين العمل والفراغ لم يكن واضحاً كل الوضوح عند البدائيين، وقد يبدو لك أن هذا الفراغ ضئيل الشأن فى الحياة، ولكن الأمر على النقيض من هذا تماماً، فإن كيان كل جماعة تحدده صفة الفراغ فيها، سواء أكان محصوراً فى عدد قليل منها أو منتشراً بين سائر أفرادها. والتاريخ ينبئنا بأن الطبقات الفارغة لعبت دوراً اجتماعياً هاماً وانصرفت بعض جهودها بدداً فأفقرت مجتمعها مما كان يجب أن يغنى به وحولت بعض جهودها الأخرى إلى الابتكار فى شتى الميادين. والحياة تدين لهذا الفراغ بعدد كبير من العباقرة والنوابغ كما تدين له بعدد لا يحصى من ثمرات الفكر وآثار الفن. فقد كانت الحضارة القديمة تعتمد فى وجودها المادى على العبيد، بينما ينصرف الأحرار إلى تزجية الفراغ وما ينشأ عنه من تأمل وتفكير وابتكار فى ناحية، وتسلية وترفيه وقتل للوقت فى ناحية أخرى. وقد فرق



الفلاسفة القدماء بين جهود الأحرار وجهود العبيد. ولم يكن أفلاطون وأرسطو ينظران إلى المتفننين والمثالين على أنهم من طبقة الفارغين، لأن طبيعة أعمالهم، أو صناعتهم وحرفهم، كانت تربطهم بقيود لا فكاك لهم منها، فهم إنما يؤدون جهوداً تتسم بالتكرار المستمر لعمل معين بذاته، وبذلك سلبوا قدرة الحر الفارغ على اختيار ما يوافق رغباته، كما جعلتهم عاجزين عن تنويع هذه الرغبات... وكان الفارغون إلى عهد قريب يؤلفون فى مجتمعاتهم طبقات قائمة برأسها، ذلك لأنهم لم يكونوا مكلفين تحت وطأة الحياة بالقيام بأى جهد فى سبيل العيش. أما الآن فقد أخذ الاتجاه يغير من هذه الصورة بدخول الآلة فى الميدان، فأصبح أكثر الكادحين لا يشتغلون نهارهم كله ويبقى لهم فضل من فراغ يمكن أن ينفق فى جهد مغاير للعمل الذى يرتزقون به، كما أن هذه الآلة استحدثت جماعات من الفارغين يختلفون عن أسلافهم المنعمين اختلاف تناقض لأنهم فارغون برغمهم. وثمة طائفة أخرى من الفارغين تباين أولئك وهؤلاء، ويوجد أفرادها فى كل مجتمع تقريباً وهم ليسوا أغنياء وليسوا مجبرين على البطالة والفراغ، ولكنهم يعيشون على هدى فلسفة خاصة بهم تقول بتخليص النفس من كل عمل راتب منتظم، وذلك بالزهادة فى كثير من ضرورات الحياة وإنقاصها إلى أدنى حد ممكن.

وعلينا أن نحتاط فلا نقيس ما نراه من الظواهر فى عصر على ما شاع فى عصر آخر، ولا نحيل ما نجده فى مجتمع على ما يوجد فى مجتمع آخر، فليس المهم التشابه أو التماثل فى صورة الجهد، وإنما المهم هو تمييز الباعث عليه والغاية التى يستهدفها. ولا يتم ذلك إلا بدراسة الجهد فى المجتمع الذى حدث فيه. فقد ترى اليوم جهوداً يحكم عليها للوهلة الأولى بأنها تسلية وترفيه لا غير، وكذلك لو تقصيتها لأدركت أنها حرفة وصناعة ولعلها تتسم بالسمتين فهى عند منشئها احتراف وعند متلقيها تزجية فراغ. وقد تشاهد جهداً آخر يتكرر فى بيئتين، بيد أن وظيفته فى كل منهما تختلف عنها فى الأخرى، ولو قام بهذا الجهد فيهما فرد واحد بذاته. كما أن الفراغ وحده ليس فيصلاً فى التمييز والحكم لأن طبيعته تتخذ صوراً متعددة وتحتاج إلى جهود متباينة فجهد أحرار البوت غير جهد الزهاد فى الشرق. وخير مثال نضربه فى هذا المقام المنشد المحترف المعروف فى الأدب الشعبى. فالجهد بالنسبة إليه حرفة وصناعة، وهو يقوم به فى مقابل أجر يتقاضاه سواء أكان هذا الأجر محدداً كبقية الأجور أو كان يأخذه فى صورة الجوائز أو الصدقات. وهذا المنشد المحترف يتجول فى بيئاتنا الريفية وقد يعرض بضاعته فى بعض المراكز والمدن، ولكنك إذا تعقبته وقصصت أثره ولاحظت بإمعان ما يقوله ثم اتجهت إلى المتلقين لهذه البضاعة، فإنك واجد أن بعض هذه البيئات يأخذ ما يسمعه على محمل الجد الخالص ولا يرى فيه تسلية ولا ترفيهاً ولكنه يراه قطعة من تراثه الجماعى ويتفاعل معه تفاعل الأمة مع تاريخها القومى،

وتتلقفه بيئة ثانية فيكون الشعر أو النثر عندها هو الجهد والتسلية فى وقت معاً، ففيه قدر من الإثارة النوعية وفيه قدر من التلهية عن واقع مكدود. وتنصت بيئة ثالثة إلى تلك الأقوال المنغومة فلا تجد فيها إلا لهواً مع أن الصورة القولية واحدة والموضوع واحد والمنشد واحد فى جميع الحالات.

ومادمنا نتحدث عن التسلية والترفيه وصلتهما بالفراغ وعلاقة هذا كله بالفن، فإن الواجب يقتضينا أن ننتقل إلى ميدان آخر. والتفريق بين العمل واللهو يتطلب فى الوقت نفسه التفريق بين العمل واللعب. ولا تزال اللغات الأوربية تحتفظ بالاختلاط أو الامتزاج بين الجهد الفنى وبين اللعب، فهى تدعو الموقع على الأنغام فى الموسيقى "لاعباً" وتطلق على القطعة الأدبية التى يراد بها التمثيل "لعباً".. فما هو اللعب؟.. ويرى بعض علماء النفس أنه غريزة من الغرائز، ولا يزال الجدل قائماً فى موضوعه بين العلماء.

* * *

وليس فى المقدور أن نقول فى اللعب الكلمة الفاصلة، بيد أن هناك قدراً من الاتفاق بين الدارسين للسلوك الإنسانى، فهم يذهبون إلى أن اللعب ركن أساسى فى حياة الأطفال بعامة ونموهم بخاصة وهم يعدونه لذلك ضرورة كبرى، واللعب يقل هوناً فى حياة البالغين عن الجوع والتناسل. واستشعرت البيئات الصناعية حاجتها إلى هذا اللعب لقيام العمل فيها على الرتابة والتكرار ولإرهاقه للعضلات والأعصاب ولافتقار الناس فى مثل هذه البيئة إلى الاستجمام وتجديد القوى والملكات، فعمدت إلى تدبير الفراغ وتنظيمه كما فكرت أو قدرت فى الطرائق التى ينبغى أن ينفق فيها هذا الفراغ.. وأدى بها هذا كله إلى الدعوة لا إلى التوقف عن الجهد عند الفراغ من العمل، بل إلى تحويل هذا الجهد إلى صورة أخرى تفى بما تتطلبه الحياة من استدامة الصحة والانتاج.

وكثيراً ما عقد الباحثون الموازنة بين الفن واللعب، لما رأوه من تشابههما فى بعض المظاهر، فذهب فريق منهم إلى الغلو فى تتبع هذا التشابه حتى قال بأن الفن واللعب إنما هما شىء واحد؛ ويخيل إلينا أن أولئك وهؤلاء كانوا أبصر بالفن وأجهل باللعب، ولعلك إذا سلمت معنا بأن قيام المرء بالتسرية عن نفسه، وهو رأى الجمهور، فإنك مقتنع بلا شك بعدم وجود تشابه منهم بين اللعب وبين الحكاية والتمثيل اللذين يقصد بهما إلى السحر، واللذين عرضنا لهما فى فصل مضى، ولكنك ستجد أكثر من ظاهرة توجد فى اللعب وتوجد فى تلك المشاهد والآثار التى يراد بها التسلية والترفيه، والتى يعدها أغلب الناس فناً جميلاً. وإذا كان من اللعب أن يأخذ المرء بنصيبه فى المباريات العامة ذات الطقوس والمراسيم، فإن ذلك هو السحر بعينه فى الحافز والمظهر والوظيفة. بيد أن هناك شيئاً آخر

لا يختلف الناس فى وصفه باللعب وهو الجهد الذى تقوم به حياة الأطفال، فإن هذا الجهـد لا يمكن أن يكون لهواً خالصاً، ولكنه اللهو الخالص عند الكبار إذا حاكوه أو شاركوا فيـه، ولن يكون فى هذه الحالة سحراً، ولو اشتبه به[٣٢].

* * *

ولو أننا عدنا إلى منهجنا فى تفهم الجهود الإنسانية على الأساس النفسى، لاسـتطعنا أن نميز شائبة التسلية والترفيه، فإن تم لنا ذلك سهل علينا أن نفرق بينها وبين الجهد الفنى.

ومن الخير أن نذكر هنا ما سبق أن عرضنا له، وهو أن الجهود التى يقصد بها إلـى السحر، إنما هى الجهود التى يراد بها إثارة انفعال معين ودفع هذا الانفعال إلـى مـسارب النفس استجلاباً لفائدة عملية محققة، أى أن العنصر الانفعالى فيه يقصد أولاً وقبل كل شـىء إلى المنفعة. أما الجهد الذى ينزع إلى التسلية والترفيه، فهو ذلك الجهد الذى يعمد وعياً إلـى إثارة الانفعال، ولكنه بدلاً من أن يسرب فى مجارى النفس لتحقيق منفعة تقوم بها حيـوات الناس العملية، فإنه يحول إلى إمتاعهم باعتباره شيئاً قيماً فى ذاته. وعلى هذا كـان الـسحر نافعاً، لأن الانفعالات التى يثيرها، لها وظيفتها فى حياة الناس اليومية. أما التسلية والترفيـه فلا فائدة منهما، ولكنهما متعة فى ذاتهما، ذلك لأن هناك حاجزاً منيعاً بينهمـا وبـين حيـاة الناس الجدية.

والسمة الجوهرية لانفعالات التسلية والترفيه، هى تفريغ شحنتها بحيـث لا تتـدخل البتة فى الحياة الجادة. ولن يجدينا هنا التفريق بين الجد واللهو على الأساس الـشائع، لأن ذلك يدعو إلى الالتباس، وحسبنا أن نلاحظ حركة الانفعال، فإن منع عن عمد من التـدخل فى جد الحياة، وفرغت شحنته بوسيلة مصطنعة، فأغلب الظن أنه انفعال تسلية وترفيه[٣٣]... والسؤال المهم الذى يتبادر إلى الذهن فى هذه النقطة هو: ما هى هذه الوسيلة المـصطنعة التى يفرغ بها الانفعال على الوجه الذى نقول به؟.. إن المتتبع لمظاهر التسلية والترفيـه، يرى هذه الوسيلة واضحة جلية، وهى الإيهام القائم على المحاكاة أو التمثيل، ولكنه إيهـام يختلف عما سبق أن رأيناه فى السحر. ولنضرب لذلك مثلاً، رقصة الحـرب، فـإن فيهـا مشاهد تحكى أو تمثل التوعد والعراك والنصر جميعاً. والرجل البدائى يقـوم بهـا شـحذاً لهمته ورفعاً لروحه المعنوى وتأهباً للحرب وتدرباً عليه. وقد تقوم الجيوش والجماعات فى عصرنا الحديث بما يشبهها من مراسيم العرض والمناورة والتدريب وأكثرها تمثيل لمشاهد

---

[١] ـ Collingwood: The Principles of Art، ص ٨٠.

[٢] ـ R. G. Collingwood: The Principles of Art، ص ٧٩ ـ ٨٠.

حروب. وهذه الجهود وأمثالها من صميم الحياة العاملة الجادة. وهى تدخل فى باب السحر وتخرج من باب التسلية والترفيه. ويأتى الرجل المتحضر الوادع فيقوم برقـصة الحـرب البدائية هذه ويأتى من الحركات والإشارات والأصوات بما كان يأتى به الرجـل البـدائى، ولكن شتان بين الباعث على الجهد هنا والباعث عليه هناك. ذلك لأن هذا المتحضر الوادع لم يقم بهذا الرقص بداية لحرب أو تأهباً له، ولكنه قام تفريغاً لـشحنة انفعـالات مكبوتـة بطريقة لا يمكن أن تتدخل فى حياته العملية. وسيشعر بالراحة النفسية بعد الفراغ من هـذا الرقص ولا ريب، وهى راحة الوادع المختزن لانفعـالات النـضال فـى نفـسه، وهـى الانفعالات التى لا يحتاج إليها كلها فى حياته العملية. ولنضرب مثلاً آخر.. تلـك الحفـول التى تعرف فى بيئاتنا المصرية بـ "الزار" فإن الدارس لهذه الحفول، الملاحظ لكل ما يقـع فيها من القواعد والأوضاع والحركات والأصوات والكلمات؛ يدرك أنها كانت فى يوم مـن الأيام سحراً يمارس استجلاباً لمنفعة مادية هى البرء من مرض أو العـون علـى الفـوز بشريك واستدامته، ولكنه أصبح على الأيام تسلية ولهواً، أو لعل الأصح أن نقـول إنـه لا يزال يمارس ممارسة السحر فى البيئات الدنيا، ويمارس ممارسة الترفيـه والتـسلية بـين الطبقات الوسطى وما إليها، والانفعالات التى يستحدثها فى الحالـة الثانيـة، أى انفعـالات التسلية والترفيه، تقوم هى الأخرى على الحكاية والتمثيل، ففيها مشاهد تخيلية فى حفـلات العرس وجلوة العروس، وفيها مشاهد لما ينبغى أن تكون عليـه العلاقـة بـين زوجـين متحابين. وكل فرد فى هذه الحفول يحكى ما تنزع إليه نفسه من رغبات، ويفـرغ شـحنة الانفعال عنده بحيث يشعر بالفرح بعد الضيق، ودون أن تبقى هذه الانفعالات مختزنة فـى أطوائه تجرفه فى حياته العاملة.

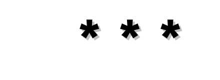
وتواجهنا هنا نظرية رائجة عن الفن لاحظت ما يحدثه فى المتلقين من رضـا نفـسى، وخلطت بين هذا الرضا وبين الفرج الذى تحدثه مظاهر التسلية والترفيه، وهذه النظرية هـى التى تتشبث بأن الفن لذى. وقد صرح كثير من المتفننين بأن الفن يتغيا السرور ولكنه سـرور من نوع خاص.. وأياً كانت أقوالهم فى ذلك، فإنها تسلك الفن فـى بـاب التـسلية والترفيـه. والمتفنن بهذا الوصف يبذل قصارى جهده للترفيه عن جمهوره بإثارة انفعـالات معينـة فـى نفوسهم، وإمدادهم بمواقف تخييلية تفرغ هذه الانفعالات بلا مشقة أو ضرر. وهذا الجمهور لا يقصد إلى التسلية باعتبارها وسيلة إلى غاية وراءها، ولكنه يقصد إليها باعتبارها غايـة فـى ذاتها، ومن ثم كان السحر نفعياً، وكانت التسلية لذية[٣٤].

---

[١] ـ R. G. Collingwood: The Principles of Art، ص ٨١.

وعلينا أن نتحرز فلا ننظر إلى المتلقين ونغفل المتفننين، فإن بعضهم ينزع إلى الحكاية والتمثيل وما إليهما تسرية عن نفسه وفراراً من واقعه بتفريغ شحنات شعور لو بقيت مختزنة فى نفسه لأضرت به وحالت بينه وبين مقتضيات حياته العاملة، فى حين ينزع بعضهم الآخر إلى الاحتفال بإثارة انفعالات بعينها فى جماهيرهم والعمل على تفريغها بالطريقة التى أوضحنا فيما سلف دون أن تكون لهذه الانفعالات صلة بأنفسهم.. إن مثل هؤلاء المتفننين الآخـرين لا يجعلون من الانفعالات غاية فى ذاتها ولكنهم يستهدفون بها غاية أخرى وهـم يـسلكون مـع الصناع والمحترفين وينظرون إلى ملاءمة الصور والأصـوات والألـوان لبيئـات وأجيـال وطبقات معينة، مثلهم فى ذلك مثل الطبيب يصف دواء خاصاً لمرض خاص أصيب به امرؤ من سن معينة وبيئة معينة. وهكذا تختلط مظاهر التسلية والترفيه المنحولة على الفن بالـسحر حيناً وبالصناعة حيناً آخر.

والدارس لإنتاج المطابع فى هذه الأيام تروعه كثرة الكتب التى تتغيا التسلية والترفيـه، وأنت كلما اتجهت وجدت القصص المثير لانفعالات الجنس وغرائز التناسل بـين المـراهقين والشبان والشيوخ المتصابين، ووجدت الحكايات التى تروى عجائب المخاطرات والمجازفـات فى الجو والبحر والهواء والتى تجاوزت كرتنا الأرضية إلى عـوالم الكواكـب والـشموس، ووجدت الروايات البوليسية التى ترسم البطل فى صورة الخارج على المجتمـع أو المحـافظ على الأمن أو المدافع عن القانون. ووجدت الدرامات الناقدة للحيـاة الاجتماعيـة والـساخرة بالتقاليد والمتهكمة بالمراسيم والأوضاع، ووجدت مشاهد النعيم والترف وصور الحياة الراقية فى الطبقات العليا. معظم هاتيك الكتب مهمتها الأولى والأخيرة إثارة انفعال معين فـى بيئـة معينة أو طبقة معينة والعمل على تفريغ شحنته دون المساس بالحياة العملية، وما تتطلبه مـن مشاعر وأحاسيس، فهى تشيع رغبات الجنس المكبوتة وتفى بالنزوع إلى اسـتكناه المجهـول وركوب الصعاب، وتروى الظمأ إلى عبادة الأبطال وتنفس عن مشاعر الـسخط الاجتمـاعى والأخلاقى، ثم تتوسل بالوهم والتخييل إلى التخلص من جميع هذه الرغبات التى كانت تـرين على أنفس أصحابها وتضايقهم فى حياتهم؛ واعين وغير واعين، فإن أزاحوا عن أنفسهم هـذا كله فقد اطمأنوا إلى الحياة واستشعروا الراحة إلى حين.



وأنت تستطيع الآن فى يسر أن تقص أثر خط رئيسى آخر فى الأدب العربى إلى جانب الخطين اللذين أشرنا إليهما، واللذين يقومان بالنفع العام والنفع الخاص أو بعبارة أخرى يقومان بالسحر والصناعة. وهذا الخط الثالث لا تخطئك فيه سمات التسلية والترفيه، فتلـك الأسـمار القصار التى احتفظت بها الروايات عن العصر الجاهلى والتى تكشف عن فـراغ الأعـراب

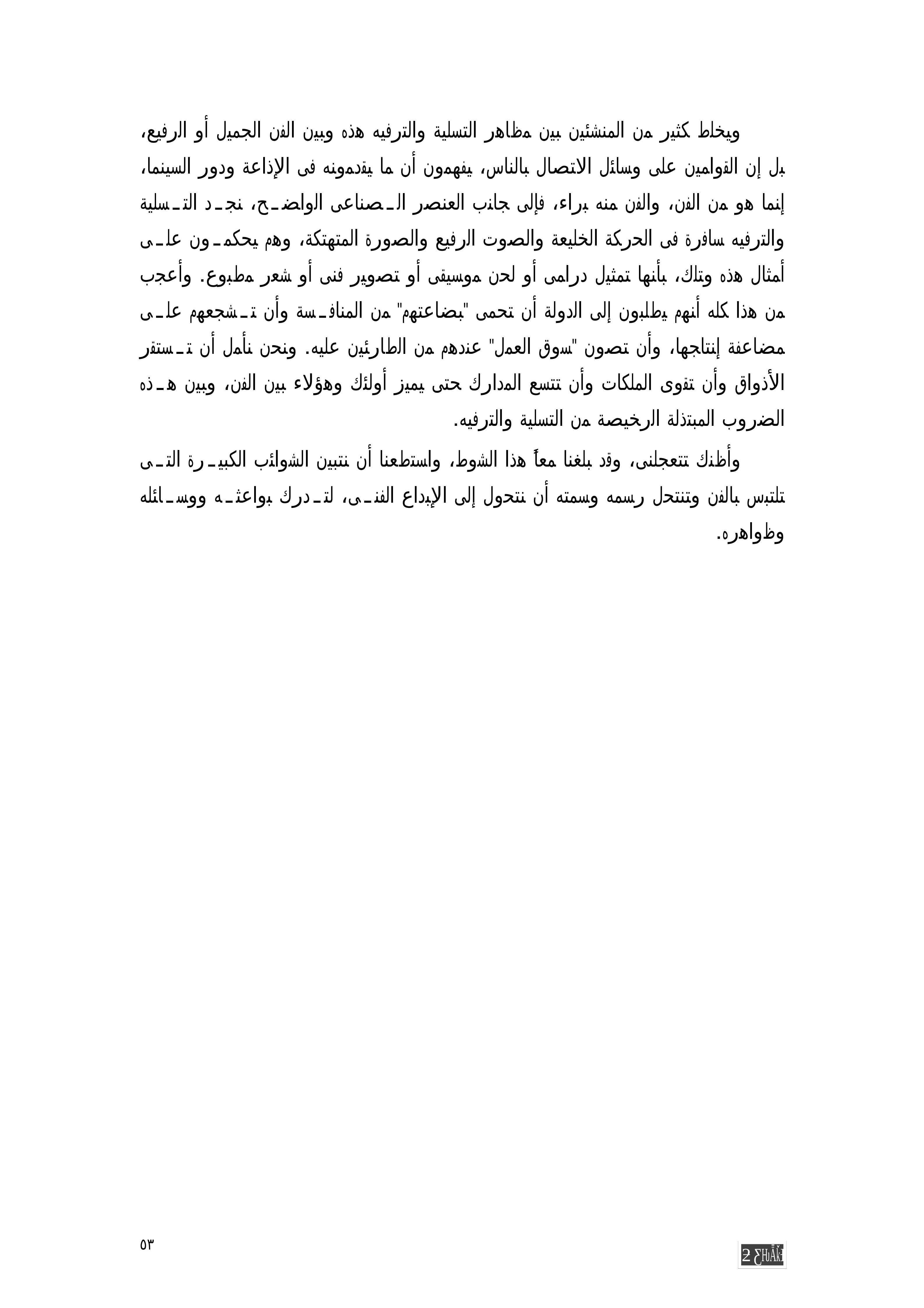
والطرائق التى يتوسلون بها إلى تزجية هذا الفراغ فيما يخفف عنهم عبء الحياة فى الظعـن والإقامة. من ذلك ما يرسله الحداة أمام السفر مصورين مشاهد الفـراق واللقـاء جميعـاً، أو ملحين على بكاء الأوطان وهجرة الأهل والصحاب.. وربما كان هذا الحداء أول أمره سـحراً ولكنه تحول على الأيام إلى تسلية وترفيه.. ومن ذلك القصص الذى يروى أخبار العـشاق أو يحكى مغامرات الصعاليك أو يتحدث عن الوفادات إلى بلاد كسرى وقيصر. ومن ذلك أبنـاء العوالم المجهولة والكنوز المرصودة والديار التى تحفل بالنعيم ولين العيش.. ومن ذلك ما شاع فى قرى العرب من التغنى بالخمر صبوحاً وغبوقاً.

وتراخى هذا الخط هوناً، وكاد ينقطع بظهور الإسلام: ولعله ارتد من مكانه الذى كـان يستوعب فيه الخاصة والعامة معاً واستقر فى طبقات السواد والدهماء، ثم بدأ يتـضح رويـداً رويداً فوجدنا (النقائض) تتحول عن طابع النفع العام إلى طابع التسلية والترفيه، فإن الـشاعر الذى كان يهجو شاعر آخر ويشهر به وبرهطه، لم يكن يفعل ذلك كما كان يفعلـه الـشعراء الأقدمين، ولكنه كان يقصد إلى إضحاك الناس المتجمعين حوله وكأنهم يـشهدون تمثـيلاً أو مباراة، وكثيراً ما كان تجاوز الشاعر الهجاء إلى التهكم والإضحاك عن قصد ووعى وكثيـراً ما كان يهجو رهطاً آخر غير رهط الشاعر إمعاناً فى التسلية أو تنويعاً فيها أو طلباً لـدخول عنصر آخر فى مشاهدها. وقوى كذلك شعر الخمر فى العصر الأموى، ورأينـا خليفـة مـن الخلفاء، كان فى حياته، قبل توليته وبعد توليته، يسلى نفسه وجماعة مـن خواصـه بحكايـة مجالس الشراب ومراتع الصيد ويفحش فى هجاء خصومه. ومن الخطـأ البـين أن يقـال إن الشعر العربى بدأت تظهر فيه العبقرية الفردية بظهور هذا الشاعر أو غيره ممن هـم علـى شاكلته، فسوف ترى فيما بعد أن أغلب ما صدر عنهم تعميم لا تخصصه إلا أسماء الأعـلام، وتكرار لا تعينه الصفات والأحوال. وظل هذا الخط فى الامتداد، فرأينا شعراء يتأرجحون بين مقتضيات الصناعة ومقتضيات اللهو والترفيه، وبلغ أوجه فى العـصر العباسـى. والـدارس للخمريات والغزل بالمذكر والمتتبع للأخبار التى قصت عن أصحابه أو لفقت علـيهم، يجـد عنصر التسلية والترفيه واضحاً كل الوضوح، وما عليك لكى تتثبت مـن هـذا القـول إلا أن ترجع إلى دواوينهم، فسوف تلاحظ الصور المطروقة والمشاهد المتكررة والأوصاف الشائعة للشراب وأوعيته ومجالسه وسقاته ودكاكينه وأمر الغزل بالمذكر مهما قيل عن صـدقه، فقـد خرج من باب التفنن إلى العبث الصارخ والمجون الصريح، يطلقه أصحابه على الناس تلهيـة لهم أو تفريغاً لشحنة غرائزهم. ولسنا نرسل هذا القول استجابة لنزعة أخلاقية ولكن معـايير الفن الصحيح هى وحدها عندنا، الحكم والفيصل.

ولا يفوتنا أن نذكر أن الغزل العذرى نفسه كان فى بيئاته الأولى عاملاً من العوامل على الاحتفاظ بمستوى أخلاقى خاص تؤثره الجماعة وتكبر من شأنه لما يؤكد من فضائل العفة والإباء والحفاظ على العرض، ولكنه تحول بالتطور الاجتماعى عن هذا كله إلى أن أصبح قصصاً مطرباً معجباً يقبل عليه الفتيان ويتغنون به ويحتفلون فيه بجوانب لم تكن هى التى روجته فى بيئاته الأولى. وأضيف إليه غزل آخر مطلق عن قيود العرف الجماعى لا يجد أصحابه بأساً من استغلال مناسك الحج وهتك أستار المحصنات من النساء ووصف مشاهد تخييلية لم تقع، أو تعديل مشاهد وقعت، تسرية عن نفوس القائلين والمتلقين جميعاً، وعرف أصحاب السلطات قيمة هذا الشعر وأمثاله فى صرف الناس عنهم فتغافلوا عنه أو شجعوا عليه، ولابسته الموسيقى والغناء فسارتا فى دربه وانطبعتا بطابعه وكانت الأصوات والألحان تعين على استثارة الانفعالات المقصودة وتفريغ شحنتها بحيث لا تدخل فى الحياة الجادة الناشطة.

واستمر هذا الخط يمتد فى الزمان والمكان، ويقوى مرة ويضعف أخرى، ويستوعب القصص العفيف استيعابه للقصص الماجن، حتى إذا كانت النهضة، خيل لبعض دعاتها أن التخلص من الصناعية فى الفن الشعرى، إنما يكون بالإلحاح على هذه الجوانب وحدها، واعتقدوا أن النجاح الذى يصادفهم بإقبال الناس على إنتاجهم هو الحكم العدل عليه بأنه فن صراح، وفاتهم أن الإمعان فى التحدث عن اللذائذ الحسية على هذه الصورة، وإشاعة الأوصاف الصارخة للكئوس المشعشعة والحركات الفاجرة، عما ينبغى أن يستر من الأجسام أو الإيماء إليها والتغنى بها وذكر المناظر الخلابة، إنما يطلب النفخ فى جمر الغرائز ليوقدها ثم يعمد إلى إطفائها بمشاهد تخييلية يتوهم المتلقون لها أنها حدثت لهم أو يمكن أن تحدث لهم، شأن المراهق الذى يستعيض بالحلم عن الحقيقة... ويذكرنا هذا بفريق المتفننين الذين كانوا يعرفون فى إنجلترا بالاسطيقيين أواخر القرن الماضى، فقد قال هؤلاء، إن الفن يجب ألا يستهدف غرضاً آخر غير ذاته أو بعبارة أخرى، إن الفن يجب أن يكون للفن لا لشىء آخر. ولكن هذه الدعوة تبدو صحيحة من الناحية النظرية، خاطئة من الناحية التطبيقية، ويخيل إلينا أنها عند بدئها لم تكن دقيقة أو مفهومة عند أصحابها، ذلك لأنها لم تفرق تفرقة سليمة بين الفن بمعناه الصحيح، وبين الجهود التى تستهدف التسلية والترفيه، كما أن آثار هؤلاء النفر من المؤلفين كانت فى الواقع جهود ترفيه وتسلية وقاح، تلهى أو تسلى جماعة من الخواص أو طائفة معينة من الناس[35].

١ـ راجع آثار أوسكار وايلد ومدرسته.



ويخلط كثير من المنشئين بين مظاهر التسلية والترفيه هذه وبين الفن الجميل أو الرفيع، بل إن القوامين على وسائل الاتصال بالناس، يفهمون أن ما يقدمونه فى الإذاعة ودور السينما، إنما هو من الفن، والفن منه براء، فإلى جانب العنصر الصناعى الواضح، نجد التسلية والترفيه سافرة فى الحركة الخليعة والصوت الرفيع والصورة المتهتكة، وهم يحكمون على أمثال هذه وتلك، بأنها تمثيل درامى أو لحن موسيقى أو تصوير فنى أو شعر مطبوع. وأعجب من هذا كله أنهم يطلبون إلى الدولة أن تحمى "بضاعتهم" من المنافسة وأن تشجعهم على مضاعفة إنتاجها، وأن تصون "سوق العمل" عندهم من الطارئين عليه. ونحن نأمل أن تستقر الأذواق وأن تقوى الملكات وأن تتسع المدارك حتى يميز أولئك وهؤلاء بين الفن، وبين هذه الضروب المبتذلة الرخيصة من التسلية والترفيه.

وأظنك تتعجلنى، وقد بلغنا معاً هذا الشوط، واستطعنا أن نتبين الشوائب الكبيرة التى تلتبس بالفن وتنتحل رسمه وسمته أن نتحول إلى الإبداع الفنى، لتدرك بواعثه ووسائله وظواهره.

الإبداع الفنى

وهكذا تأكد لك بعد الفصول التى سلفت أننا إنما نقصد إلى هدف واحد هو الأصالة فى الفن الجميل، لا يشغلنا عنها شىء آخر، إلا إذا كان مرتبطاً بها أو مؤدياً إلى تمام معرفتها والحكم عليها. وهذه الأصالة هى التى اصطلح الدارسون على تسميتها ـ "الإبداع الفنى".

والإنسان مذ بدأ يتفنن، أو بتعبير أصح، مذ بدأ أفراد مجتمعه يتفننون، وظاهرة الإبداع الفنى تثير انتباهه وتدفعه إلى محاولة تمييزها والكشف عن طبيعتها وبواعثها، وقد أدرك فى بداوته أن ما يصدر عن المتفننين من الأصوات المقطعة المنغومة، والحركات الموقعة المنظومة، والصور المتآلفة الملونة، والمجسمات المصوغة المشكلة، تختلف عن سائر الأقوال والأعمال التى يتداولها الناس العاديون فى حياتهم الخاصة والعامة على السواء، وكان من اليسير على البدائى الساذج أن يتصور هذه الجهود الفنية التى لا يستطيع الآحاد العاديون الإتيان بمثلها من الخوارق والمعجزات، وأن يرفع أصحابها إلى مقام الأرباب أو المتصلين بالأرباب اتصالاً مباشراً، وأن يسبغ عليهم من القدرات ما يتجاوز الجهد الفنى فى ذاته إلى التسلط على عناصر الطبيعة أو الاستئثار بالعلم أو الإبانة عن الغيب المحجوب.

ومن هنا كان "الإبداع الفنى" فى نظر الإنسان، صنو الخلق الإلهى، وليس من غرضنا أن نتتبع هذا النظر، وأن نقص تاريخه وأن نبين مراحله، وحسبنا أن نشير إلى أن أساطير يونان ذكرت "ربات الشعر" (Muses) فى مواضع كثيرة وجعلتهن موكلات بالفنون الحرة بعامة والنشيد والغناء بخاصة، وقد صورهن هوميروس يغنين للآلهة صحبة أپولون، وكان اليونان يعتقدون أن ربات الشعر هؤلاء هن ملهمات الشعراء ومعلماتهم القصيد وما ينبغى له. وربما ذكرت إحداهن على أنها القائمة بالعملين جميعاً، ولكن شيئاً محققاً لم يرو عن عددهن وأسمائهن، وقد ذكر الشاعر "هزيود" أنهن تسع وأنهن بنات الإله "زيوس" ونص على أسمائهن وهى: كليو، يوتيرب، ثاليا، ملپومين، تريسيكور، إراتو، پوليهمينا، أورانيا، كلبيو. ويمكن أن يقال إن هذه هى الأسماء العامة، بيد أن هناك أسماء عرفت فى مواضع بذاتها، ذلك أنهن كن يعبدن فى هليكون وهن: ميليت، منيم، أيود.. كما كان فى دلف ثلاث منهن أيضاً يعبدن مع أپولون الذى كان يسمى بزعيم ربات الشعر والفنون. ومن حقنا أن نزعم أن عبادة ربات الشعر دخلت بلاد اليونان مع اليونان أنفسهم وتحولت معهم ناحية الجنوب.

والمعنى المستفاد أن اليونان ردوا قدرة المتفنن والشاعر إلى قوة خارقة خارج ذاته فسلكوها مع القدرات الإلهية وطوروها بتطور مجتمعهم ووصلوها بزيوس رب الأرباب وديونيزوس إله الخمر الذى جعلوه رباً للشعر قبل أن يكون أپولون رباً له. أى أنهم تدرجوا من الاحتفال بما يصدر عن الحس إلى الاحتفال بالنسبة والتناسب فى الصور القولية وغير

القولية، ولم يقف الأمر باليونان عند هذا الحد، فإننا نرى فلاسفتهم العظام وما عرفوا به من النفاذ، يصلون الإبداع الشعرى بالخمر وما إليها، وإن نظروا إلى طبيعة الجهد الفنى بصفة عامة، نظرهم إلى الحرفة والصناعة، ويحكمون على الشعراء بأنهم يأتون من الأعمال ما يخرج عن مجال العقل السوى ويؤمنون مع العامة بتأثرهم ربات الشعر أو الشياطين.. وذلك تبعاً لنظر الفيلسوف منهم إلى قيمة العمل الفنى من الناحية الأخلاقية. وقد روى شيشرون عن ديموقريطس أن الشعر الرفيع يصدر عن الجنون أو عن إلهام يشبه الجنون. ورأى أفلاطون أن المجيدين من الشعراء ملهمون تتملكهم الشياطين، يجمعون ألحانهم من وديان ربات الشعر، إليها يطيرون وعليها يحرمون[٣٦].

وهذا الارتباط بين الإلهام الشعرى وبين القوى الخارقة، يرينا إلى أى حد استعظم اليونان ظاهرة الإبداع الفنى ورأوها تخرج عن حدود القدرة العادية للإنسان، وتغاير المعقول من القول والعمل فتمس الجنون حيناً وتلابس الحكمة العليا أحياناً.

ومدت الثقافة اليونانية رواقها على الرومان فوجدناهم يسايرونهم فى النظر إلى الإلهام فى الشعر، ويردون هذا الإلهام إلى الآلهة، ويكبرون من شأن الشاعر، ويجسمون عائدته على الجماعة، من ذلك ما قرره هوراس من أن الشعراء قد اكتسبوا بين الناس لقب الألوهية وشرفها[٣٧]. وأقطع من هذا فى تأييد ما نرمى إليه أن الرومان أطلقوا على الشاعر والنبى لفظة واحدة تجمعهما هى فاتيس Wates، وشتان اليوم بين المدلولين.

ولم تكن دهشة العرب من الشاعر وقوله، بأقل من دهشة الرومان واليونان، فإن دواوينهم ورواتهم وإخبارييهم يبسطون الكلام فى ظاهرة الإبداع الفنى أو الإلهام ولا يجعلون هذه الظاهرة جهداً إنسانياً خالصاً أو قولاً معقولاً محدداً، ولكنهم يردونها – كما فعل الرومان واليونان – إلى قوة خارقة خارج أنفس الشعراء، تؤثر فيهم وتفنى إراداتهم وترسل القول على ألسنتهم إرسالاً أو تصبه فى أفواههم صباً، وهذه القوة الخارقة تتجسم فى صور الجن والشياطين، ومن مذاهب العرب المعروفة المشهورة، أن لكل شاعر شيطاناً أو جنياً، عرف بذلك شعراء الجاهلية وبعض شعراء الإسلام، والشواهد عليه أكثر من أن تحصى أو تثبت.

ولم يكتف العرب بذكر هؤلاء الجن أو الشياطين الذين يلهمون الشعراء، ولكنهم وسموهم بأعلامهم، فقد قالوا كان للأعشى "مسحل" ولفرد بن قطن "جهنام" ولبشار "سنقناق" إلى غير ذلك من الأسماء[٣٨]. كما أنهم أفاضوا فى ذكر الأخبار أو القصص التى تتصل بعلاقة

[١] – لويس عوض: هوراس فن الشعر... ص ٥١ وما بعدها.

[٢] – المصدر السابق، ص ٩٢ فقرة ٣٩١.

[١] – الألوسى: بلوغ الأرب.. القاهرة.. ١٣٤٠هـ – ١٩٢٤م، ج٢، ص ٣٦٥ ما بعدها.

هذه الكائنات غير الإنسانية بالشعراء، وما كان يدور بينهم من أحاديث. ومدار هذه الروايات كلها إنما هو التفريق الكامل بين الشعر. وكثيراً ما زعموا أن شيطاناً من هؤلاء الشياطين ظهر لواحد أو أكثر من معاصرى الشاعر وقص عليه أنه هو صاحب الشعر وربه وأن فضل الشاعر ينحصر فى مجرد تلقيه وحفظه وإلقائه.

وكانت الأصالة أو العبقرية إذن من الظواهر الخارقة عند الناس فردوها إلى قوى فوق الطبيعة ولم يلتمسوها فى نفوس أصحابها المعبرين عنها بالإبداع فى الشعر وسائر الفنون، وإنما التمسوها بين الأرباب والشياطين والجن وتوسلوا إلى تفسيرها بعقد صلة أو صلات بينها وبين حميا الخمر وهذيان السكارى وتخليط المجانين. ولعل أعجب ما يؤيد هذا، ما نراه من مماثلة بين كلمة "جن" و"جنى" فى العربية وGenius فى اللاتينية وGenu فى الفرنسية وGenius فى الإنجليزية؛ وهى دالة على العبقرية!.

وتسلمنا كلمة "العبقرية" إلى التأمل فى أصلها، فالمشهور فى معاجم الألفاظ والبلدان أنها منسوبة إلى موضع يقال له "عبقر" اختلفوا فى تحديده اختلافاً بيناً، ولكنهم كادوا يجمعون على أنه موضع بالبادية كثير الجن، وقويت الصلة بين الجن وهذا الموضع حتى ضرب المثل: كأنهم جن عبقر، وذلك وصفاً لمن يأتى العجيب من الفعال ثم نسب إليه كل شىء يتحير من حذقه أو جودة صنعه فقيل له "عبقرى"، وتوسع فى معناه حتى سمى به السيد والكبير من الرجال والفاخر من الحيوان والجوهر[٣٩]. واتصلت هذه النسبة بالبراعة الفائقة فأطلقت على الوشى البارع والزخرف الدقيق، ولباب هذا كله هو الحيرة من كل عمل لا يستطيعه سواد الناس ورد حذق القلة فيه إلى كائن غير إنسانى، ولم يكن هذا الحكم مقصوراً على الجهد الشعرى فحسب، ولكنه تعداه إلى جهود أخرى تلابس فنون التشكيل والتصوير.

وظلت هذه الحيرة مسيطرة على الإنسان كلما اتجه ببصره وفكره إلى المرحلة الأولى من مراحل الإبداع الفنى وهى إلهام يقول بها الشعراء أنفسهم كما يقول بها الذين يتذوقون شعرهم، بل إن فريقاً كبيراً من النقاد تشبث بها، فرأينا بعض أعلام عصر النهضة الأوربية يجعلون الشاعر والنبى سواء، ويقدسونه تقديس النبى فيطلقون روحه ويطهرون حياته ويهنئونه لتلقى النبوة والبشارة، يقظان أو نائماً. بل إن منهم من جعل الشاعرية "غريزة إلهية" تصدر عنها الحكمة المصفاة والعلم الصحيح، ودواوين الشعراء إلى أواخر القرن التاسع عشر زاخرة بهذا الإكبار للإلهام الشعرى الذى يرفع أصحابه فوق مرتبة العقلاء ويسبغ عليهم من الصفات ما لا يتصف به الأسوياء من الناس، فهم يتسمعون إلى أصوات غير منظورة تأتيهم بالنهار أو الليل كالهواتف والأصداء وهم يرون خلائق مشيئات على غير مثال مألوف، وهم

---

[٢]ـ لسان العرب: مادة: "عبقر".

يتحدثون إلى غير العاقل وغير الموجود، والناس يقبلون منهم هذا كله على أنه نفحة من نفحات السماء على بنى الأرض، فيستسيغونه ويستفيدون منه ولعلهم ينتشون به.

ولم يكن هذا وقفاً على شعراء الغرب وحدهم، بل إن بين شعرائنا المجددين فى نهضتنا الأخيرة هذه، على الرغم من الحد الفاصل بين النبوة والشعر فى الإسلام، من يجعل الشاعر إلهاً أو شبه إله، والشعر نفحة إلهية، ومنهم من يقربه من النبى ومنهم من يدخل به مجال السحر[٤٠]. وإذا تحولنا إلى نثرنا الحديث، فإننا نرى من يعقد مشابهة بين الخلق الإلهى لآدم، والإبداع الفنى لفكرة من الفكرات أو موضوع من الموضوعات[٤١]. ونرى من يلاحظ سلوك الناس نحو الأدب بعامة والشعر بخاصة ويجده مطابقاً لسلوكهم نحو المجنون والمخلط والملتاث[٤٢]. وقد كانت هذه النظرة العجيبة إلى الأدباء والمتفننين شائعة فى العالم كله، شيوعها فى مصر والعالم العربى إلى عهد قريب، مما دعا فريقاً من الناس أن يشذ عن المجتمع فى المظهر والتخلق فيطيل شعره أو يرسل لحيته فلا ترجيل أو تشذيب، ويبالغ فى إهمال هندامه أو يتخذ من الهندام ما لا يتناسب من الألوان والأجزاء والمقاييس، ويسهر الليل كله وينام النهار كله ويرسل القول غير المعقول ويسجل العبارة غير السوية، تأكيداً للناس بأنه أديب أو شاعر أو فنان.

* * *

كانت النظرة السائدة خارج نطاق العلم التجريبى الحديث إلى الإبداع الفنى منصبة أولاً وقبل كل شىء، على المظهر العام للأثر الفنى من حيث كونه عملاً متفرداً بين الأعمال قد صيغ على غير مثال سابق فنسب إلى الإلهام، ورد هذا الإلهام ـ كما قلنا ـ إلى القوى الخارقة، خيرة كانت أو غير خيرة، ونحن نجد معاجمنا اللغوية تقول عن الخلق إطلاقاً إنه ابتداع الشىء على مثال لم يسبق إليه، ثم فرقوا بين الخلق الإلهى والإبداع الذى يصدر عن الناس، فذكروا أن الأول يتضمن الإنشاء والتقدير جميعاً ويندمج فيه الإيجاد من العدم وتشكيل الموجود فى صورة لم تكن عليه ونفخ الحياة فيه. أما الثانى فمقصور على التشكيل من مادة موجودة. وتفرع عن المدلول الأول مدلول آخر للخاق، هو تمام الخلقة واعتدال الجمال، وتداخل المدلول الثانى فى الصناعة ثم اشتقت منه صيغة الافتعال، فقيل تخلق المرء أو اختلق، إذا أظهر جمالاً من غير أن يكون مخلوقاً فى فطرته واقتراه وابتدعه. فى حين أطلقوا على

---

[١] ـ على محمود طه: الملاح التائه ـ القاهرة ٣٤، ص ٣.

[٢] ـ توفيق الحكيم: فن الأدب، ص ١١.

[٣] ـ إبراهيم عبد القادر المازنى: صندوق الدنيا ـ الصورة القلمية التى عنوانها "شذوذ الأدباء"، ص ١٠ وما بعدها.

الأثر الأدبى لفظ "مخلوق" للدلالة على المنحول على غير قائله[٤٣].. وفطن النقد العربى القديم إلى الابتكار الفنى، ولذلك مال فى اصطلاحه إلى لفظ "الإبداع" لأن النقاد احتفلوا بالأصالة فى الأثر الفنى وهى استنباطه واستحداثه.. وهذه "الأولية" هى التى جعلتهم يتشبثون بالبديع، ذلك لأن المبتدع هو الذى يأتى أمراً على شبه لم يكن قد ابتدأه قبل ذلك، بل لم يكن قد ابتدأ غيره[٤٤]. ولم يتحرجوا فى اتخاذ هذا الاصطلاح مع أنه من أسماء ا   الحسنى. ولعلهم سايروا النظر العام فى إكبار الإبداع الفنى حتى إذا تم لهم تصنيف معارفهم جعلوا من البديع علماً قائماً برأسه من علوم البلاغة، ينصب على وجوه التحسين فى اللفظ وفى المعنى.

واتجه العلم الحديث إلى إماطة اللثام عن مشكلة الإبداع الفنى وجهة أخرى، وإن احتفل بجميع الأنظار السابقة والمعاصرة من مظانها والعكوف على تصنيفها وتحليلها، واصطنع منهجه على المشاهدة والاختبار جميعاً، وكانت فى هذا الميدان انتصارات متعددة، أولها، رد الأثر الفنى إلى صاحبه المبتدع له وعدم التعويل على عوامل خارج نفسه إلا إذا كانت متصلة اتصالاً إيجابياً بهذه النفس متفاعلة معها، مؤثرة فيها.

وثانيها، النظر إلى الإبداع الفنى باعتباره وحدة متكاملة لا تقدم بالإلهام فحسب، وهذه الوحدة لا تبدأ عند ابتداء الجهد الفنى الظاهر، ولكنها تبدأ قبل ذلك بكثير؛ ولعلها تعود إلى طفولة المتفنن الأولى.

أما الثالث فهو عدم سلخ المتفنن عن مجتمعه باعتباره كائناً شاذاً عن هذا المجتمع أو منفصلاً عنه، ولسنا نزعم أن العلم الحديث قد استطاع بعد أن يقول القول الفصل فى ظاهرة الابتداع الفنى هذه فلا تزال السبيل أمامه طويلة وإن عبدت بعض الشىء.

ونحن نستخلص من هذا أن المتفنن لم يعد مخلوقاً غريباً أو شاذاً عن الناس العاديين، ولم يعد تفننه صادراً عن فطرة اختص بها دون سواه يستطيع بها أن يتلقى فنه من كائنات أخرى أو عوالم أخرى. وما ردده المتفننون أنفسهم من جهلهم بمصادر إلهامهم ومن هبوط الإلهام عليهم فجأة فى النوم أو ما يشبه النوم لم يحل بين العلماء وبين تقصى هذه الظاهرة، وحسبنا أن نعرض عليك تفسيرين متمايزين لها:

التفسير الاجتماعى: وهو يجعل من الإبداع الفنى ظاهرة اجتماعية تتجاوز الميول والمشاعر الفردية للمتفنن إلى المجتمع كله، وذلك لأن الفن عند أصحاب هذا التفسير جمعى لا فردى يمثل نزعات الناس ومثلهم وتقاليدهم ويتسم بطابع حضارة معينة فى عصر معين فى

---

[١] ـ لسان العرب: مادة: "خلق".

[٢] ـ لسان العرب: مادة: "بدع"، الفهانوس: كشاف اصطلاحات الفنون ـ القاهرة ١٣١٧هـ، ص ١٤٩ ـ ١٥٠.

بيئة معينة. ولكن هذا التفسير وإن رد الظاهرة إلى جذورها العريقة وأخضعها لمنهج العلم التجريبى إلا أنه يؤثر التعميم الذى لا يمكن أن يخضع المتفنن له وهو مفيد فى تقصى هذا المتفنن ممتداً فى الزمان والمكان صالح لأن يعتمد عليه مؤرخو الفنون بعامة والأدب بخاصة.

التفسير النفسى: ويذهب أصحابه إلى أن الإبداع الفنى فردى لا جمعى. وهم لا يسلمون بالانبثاق الفجائى للإلهام، ويرون أن هذا الإلهام يمكن أن يفسر إذا ألم الباحث بما سبق الإلهام عند المتفنن فى قرارات ومشاهدات وتأملات فى المشكلة التى تشغل ذهنه، ومعنى هذا أن الإلهام فترة تحضير قد تسبقه بعشرات السنين[٤٥].

ولا عجب أن يظهر الإلهام أثناء النوم أو عقب الراحة والكمون لأن الراحة وتلاشى الانتباه يساعدان الإنسان على مواصلة تفكيره من غير عائق ومن هنا رجحت الدراسات السيكولوجية أن الإلهام ينبثق نوره بعد فترة تحصيل وإشباع - قد تطول - تليها فترة راحة وكمون. ولا مصادفة فى الأمر فإن الإنسان هو الذى يهيىء ظروف المصادفة وليست المصادفة التى تهيئ له إلهاماته[٤٦].

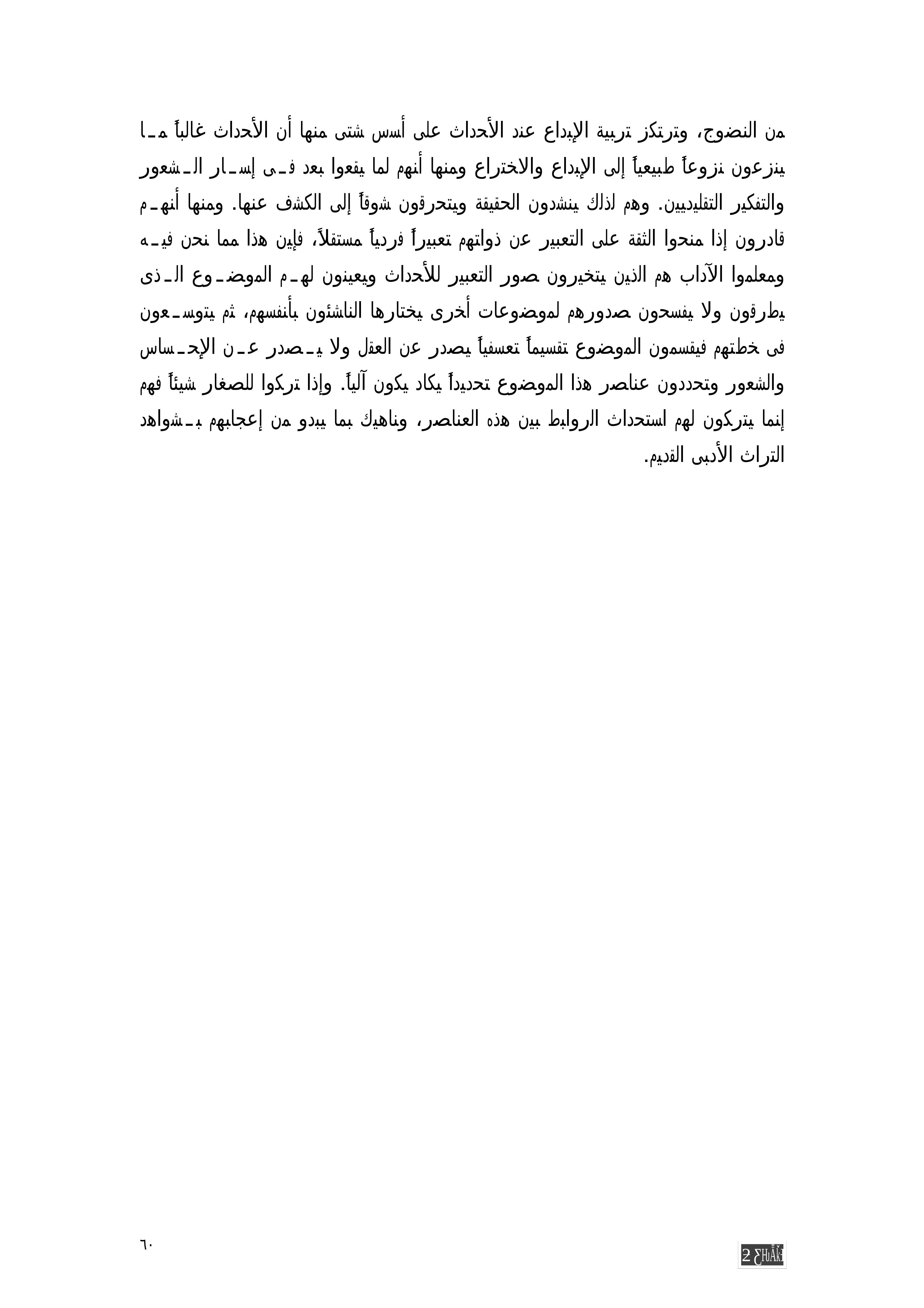
ولسنا نزعم كذلك أن نفراً من العلماء بأعيانهم انفردوا بمحاولة تفسير هذه الظاهرة أو أن جيلاً من العلماء أو جماعة من المختصين فى فرع بعينه من فروع هذا العلم أو ذاك هو الذى أخذ على نفسه القيام بمئونة هذه الدراسة، ولكن الذى نزعمه أن الإبداع الفنى قد أصبح ظاهرة من ظواهر الحياة الإنسانية التى تدخل فى نطاق البحث العلمى والتى تخضع لمنهج التجربة العلمية. وسواء كنت من المتفننين أو من النقاد فإنك مطالب فى بيئتنا المصرية التى لم تدرك ظاهرة الإبداع الفنى على هذا الأساس أن تدعو إلى هذا الإدراك بكل وسيلة من الوسائل وأن تعمل على تخليص الآثار الفنية من الأحكام الغيبية، وأن تنزل المتفننين من أبراجهم العاجية تسلكهم مع زمرة الأحياء العقلاء الذين لا يكسبهم تفننهم صفة غير إنسانية ولا يمنحهم امتيازاً على غيرهم من الناس.

وأذكر أن المفهوم للإبداع الفنى قد أصبح وثيق الصلة بالتربية الفردية والجماعية على السواء، وتقوم تربية الإبداع أول ما تقوم على أنه ليس وقفاً على فرد أو أفراد فى مجتمع أو جيل ولكنه مستطاع لكل من تتهيأ له أسبابه. وهذه التربية تعمل من جانبها جاهدة على الكشف عن النزوع إلى التفنن فى كل فرد من الأفراد ثم صيانة هذا النزوع وتشجيعه وتقويته، فتحتفل بتربية الفردية أو الاستقلالية إذا شئت - وتتقبل بقبول حسن صور التعبير الذاتى أياً كانت، وتبذل من التوجيه الصالح والتدريب المناسب لكى يبلغ هذا النزوع إلى التعبير الذاتى مبلغه

---

[١] ـ توفيق الطويل: أسس الفلسفة، ص ٢٥٢ وما بعدها.

[٢] ـ يوسف مراد: مبادئ علم النفس العام، ص ٢٤٣ وما بعدها.



من النضوج، وترتكز تربية الإبداع عند الأحداث على أسس شتى منها أن الأحداث غالباً ما ينزعون نزوعاً طبيعياً إلى الإبداع والاختراع ومنها أنهم لما يقعوا بعد فى إسار الشعور والتفكير التقليديين. وهم لذلك ينشدون الحقيقة ويتحرقون شوقاً إلى الكشف عنها. ومنها أنهم قادرون إذا منحوا الثقة على التعبير عن ذواتهم تعبيراً فردياً مستقلاً، فأين هذا مما نحن فيه ومعلموا الآداب هم الذين يتخيرون صور التعبير للأحداث ويعينون لهم الموضوع الذى يطرقون ولا يفسحون صدورهم لموضوعات أخرى يختارها الناشئون بأنفسهم، ثم يتوسعون فى خطتهم فيقسمون الموضوع تقسيماً تعسفياً يصدر عن العقل ولا يصدر عن الإحساس والشعور وتحددون عناصر هذا الموضوع تحديداً يكاد يكون آلياً. وإذا تركوا للصغار شيئاً فهم إنما يتركون لهم استحداث الروابط بين هذه العناصر، وناهيك بما يبدو من إعجابهم بشواهد التراث الأدبى القديم.

الفنان..

... وإذ قد بلغنا معاً هذه المرحلة من البحث، فإننا نجد أنفسنا أمام المبدع لهـذه الآثـار التى تختلف وسائلها، ويكاد يتفق الناس على نعتها بالفن الجميل، مخلفين وراءنا ما كان يكتنف شخصيته من غموض، ويلابس نشاطه من جهود، تتخذ صورة الفـن حينـاً، وتقتـرب مـن الصناعة وأسباب الترفيه أحياناً. ولقد مر بنا كيف نظر الأقدمون إلى "الفنان" ـ المبدع للفن ـ ووصلوه بالأرباب والشياطين، وخلعوا عليه من الصفات ما يجعله أدنى إلى "جهاز الاستقبال" منه إلى الإنسان السوى.

والواقع أن هذا النظر القديم إلى الفنان موجود إلى الآن، حتى بين بيئـات المتعلمـين، وأوساط المثقفين، بل بين الفنانين أنفسهم. ذلك لأن الميدان الذى برزوا فيه، وحققوا وجـودهم عن طريقه، شديد الاتصال بنفوس الناس، يتجاوز مناطق الإفادة والإفهام، ويتسرب إلى الفكر، ويؤثر فى اتجاهات السلوك الفردى والجمعى فى كثير من الأحيان، كما أن طبيعة الجهد الفنى تختلف ـ كما رأينا ـ عن أى جهد إنسانى آخر، فهو ليس صياغة ولا تشكيلاً لمادة محسوسة أو عقلية فحسب، ولكنه انعكاس الحياة، أو وقع الحياة على فرد معين، فى لحظة معينة، ومـن هنا كان من المحتم على كل باحث فى الفن وتقويمه أو نقده، ألا يفصل بين الفن والفنان، أللهم إلا إذا كان ذلك على سبيل التوضيح أو التحليل. ولقد درج الناس على أن يميزوا بين الحكـم على الجهد الفنى من ناحية، وعلى سائر الجهود الإنسانية من ناحية أخرى. فالأول أصـيل أو عبقرى، والثانى مفيد أو خير، كما درجوا على تمييز النوابغ الذين يقومون بما فوق العـادى من الجهود بالعباقرة. ولعل صفة العبقرى لا تلازم أحداً من هؤلاء النوابغ؛ كما تلازم الفنان.

وكل فرد من الناس لا يمكن أن يتعرف على شخصيته أو يحكم على سـلوكه أو تقـدر مكانته، إلا على أساس مدى ما بينه وبين مجتمعه من روابط إيجابية وسـلبية، والعبقـرى لا يميز من سائر الناس إلا على هذا الأساس نفسه، بل إن ظاهرة العبقرية لا يكشف عنهـا، أو يسبر غورها إلا إذا استطعنا النفاذ إلى التفاعل بين المجتمع العام أو الخاص، بين الفرد الـذى ظهرت عليه مخايل العبقرية. ولما كان الفن يحمل القسمات النفسية لمبدعه، ويتسم فى الوقت ذاته بطابع المجتمع، فقد أصبح من المتعين أن تكون العلاقة بين الفنان العبقرى وبين مجتمعه هى المرقب الذى ترصد منه شخصيته، وتسجل فيه درجة الأصالة فى إنتاجه.

وإذا لم تكن العبقرية مساً من الجنون، أو ما يقرب منـه، إذا لـم تكـن أداة الأربـاب والشياطين، فما هى إذن؟.. وليس من غرضنا فى هذا البحث أن نعرض للنظريـات الكثيـرة المختلفة حول العبقرية، ولا أن نصطنع منهج هذا العلم أو ذاك لبيـان مظاهرهـا، وتحليـل أسبابها، والكشف عن آثارها، فذلك شأن المتخصص فى علم بعينه، أما الدارس للفن الجميـل

بصفة عامة وللأدب بصفة خاصة، فحسبه أن يقف بك عند التفاعل بين العبقرى من ناحيـة، والمجتمع الذى يعيش فى كنفه من ناحية أخرى...

ولكن أى نوع من التفاعل ذلك الذى يولد العبقرية؟.. إننا إذا نظرنا فى أنفسنا، وتذكرنا ما نحن عليه من روابط بمجتمعنا، وما كنا عليه فى كل مرحلة من مراحـل أعمارنـا، وإذا عقدنا موازنة بين علاقاتنا هذه وعلاقات من نعرف أو نصادف فى حياتنا، فإننـا نلاحـظ أن العلاقة بين الفرد وبين مجتمعه قد تحددها ظروف كثيرة وتلابسها عوامل شتى. وهـذا هـو السبب فى أننا لا نتشابه بل لا نتقارب فى طبيعة هذه العلاقات، بل إن كـل مجموعـة مـن الأفراد لا يمكن أن تتشابه أو تتقارب حتى إذا تماثلت فى مرحلة بذاتها من العمـر، فالطفـل تختلف علاقته ببيئته عن جاره وعمن فى طبقته، ذلك لأن مجتمع البيت الخاص يختلف بنيانه عن مجتمع بيت آخر من حيث الروابط بين الأزواج وبين الأجيال. وكـل وحـدة اجتماعيـة صغرت أو كبرت تنزع إلى المحافظة على كيانها فى الداخل وفى الخـارج علـى الـسواء، وتتشبث لذلك بنماذج من السلوك والروابط تدفع أفرادها إلى محاكاتها عن وعى وعـن غيـر وعى وتتسلح فى سبيل الرقابة والتكوين والدفاع بوجدان جمعى يربط بين أفرادها، ويهتز عند كل ملمة أو تغيير أساسى يطرأ على المجتمع، وهو جهاز شديد الحساسية فـى القيـاس إلـى النماذج، وفى النزوع إلى التوحد وفى الدفاع عن الذات العامة.

والعبقرى الذى أجمع الناس أو كادوا، على أنه يأتى من الأعمال، ويصدر مـن الآثـار ويقدم من الجهود ما يفوق العادى أو المألوف، لابد له أن يتجاوز النموذج الذى تتـشبث بـه الجماعة، أو ينحرف عنه، أو يخرج عليه، ومعنى هذا أنه يـصطدم بـذلك الجهـاز القـوى الحساس الذى عرفناه بالوجدان الجمعى، وهو لا يكاد يمس هذا الجهاز حتى يتحرك المجتمـع كله تبعاً لذلك. وهذا هو الذى يحدد صفة العبقرية فيه، أو بتعبير آخر العبقرية ثمرة الـصراع بين الفرد النزاع إلى تحقيق وجوده وبين مجتمعه.

وثمت سؤال لابد أن نجيب عليه قبل أن نواجه الباعث على تخصص أفراد بأعيانهم ـ وهم يقومون بتحقيق وجودهم ـ فى الإبداع الفنى. وهذا السؤال هو، ولكن ما الرأى فـى أن المنحرفين إنما يقوم انحرافهم على الصراع بين ذواتهم وبـين مجتمعـاتهم؟.. ولكـم أخطـأ الكثيرون فى الخلط بين العبقرى وبين المنحرف، وكان السبب فى هذا الخلط هو عدم التمييـز بين اتجاهات الصراع القائم فى كل من الحالتين. وساعد على هذه الصعوبة موقف المجتمـع نفسه من العبقرى المبتدع لشىء لم يألفه الناس، والراجح أن الباعث على افتقار العبقرى إلـى التقدير الاجتماعى فى حياته، والاحتفال به بعد وفاته بمدة تقصر أو تطول، هو ما يؤكد الخلط بين العبقرى وبين المنحرف، وبخاصة عندما يتحرك وجدان الجماعة مناهضاً لبدعة لم يكن له



بها عهد. ومع ذلك فتحليل اتجاهات الصراع بين العبقرى وبين المنحرف ليس صعباً إذا تجرد الباعث من حكم المجتمع فى الفترة التى يهتز فيها وجدانه العام، فالمنحرف يصارع مجتمعه، ويقف منه موقف الخصوم، وتحركه حوافز العدوان للتهجم عليه، وهو يخرج على النموذج بقصد الهدم للمجتمع، مهما كان العدوان فردياً فى ظاهره، أو قليل التأثير فى نتائجه، ذلك لأن البنيان الاجتماعى البسيط أو المعقد، على آحاده ووحداته ومحافظته فى ذاته الجامعة، وكل ما يوجه إلى واحد أو جزء أو عنصر من العناصر التى يتألف منها، إنما يوجه إلى المجموع كله، ومن هنا كان انحراف المجرم مرتبطاً بمصلحة الجماعة، يوكل الحكم فيه للجهاز الذى يمثلها، والذى يرتكز فى قصاصة على عرفها ونموذجها وقانونها. وليس العقاب معادلة رياضية ولكنه معادلة اجتماعية. أما العبقرى فله سبيل آخر، فهو لا يصارع المجتمع عدواناً أو هدماً له أو قضاء على عنصر من عناصره، أو وحدة من وحداته، ولكنه يتغيا مصلحة هذا المجتمع بما يستشف من حركة التطور، أو بما يثقف من قيم جديدة، ومثل جديدة جاءته عن طريق إطار اجتماعى آخر بواسطة الثقافة أو التعامل أو حتى الحرب بين مجتمعه وبين ذلك المجتمع الآخر. وهنا يتحرك الوجدان الجمعى، ويبدو الصراع سافراً بعد أن كان مستتراً. ولا يمكن أن نحدد الصراع بالوقت الذى تظهر البدعة فيه، لأن هذا الوقت سبقته مراحل من صراع نفسى خفى، ينزع فيه العبقرى إلى تحقيق وجوده، فتكون المحاولات الأولى، ويكون الفشل، ويكون الاختبار بين المواهب من ناحية، والقيم التى يريد أن يعدلها من ناحية أخرى.

وينبغى أن نضيق الدائرة قليلاً، فإن هذا القول يجعل العبقرى مقصوراً على المصلح الاجتماعى، أو على صاحب البدعة الاجتماعية، مع أنه قد يتخصص فى ميادين أخرى، وقد يدفع المجتمع عن رضى إلى تعديل بعض القيم وتحوير بعض النماذج، والفن ألصق به - كما أسلفنا - من الإصلاح الاجتماعى، والاكتشاف العلمى، وما إليهما بسبيل. والتاريخ يطنب فى مناقب أفراد كثيرين لم يتجهوا إلى الإصلاح الاجتماعى بمفهومه الخاص ولم يكونوا من الذين كشفوا عن عنصر من عناصر الطبيعة لم يكن معروفاً أو جرم من أجرام السماء أغفله الفلكيون، أو طاقة تضاعف قوة الإنسان إلى ما لا يحد. وهذه الجوائز القومية والدولية، تعطى لنوابغ يكاد يجمع الناس على أن أفراداً من الفائزين بها عباقرة... وحياة الأدب فى كل أمة بل حياة كل فن تنتظم عباقرة من الذين حافظوا على القديم فى الإطار والمضمون، وآخرين خرجوا على التقاليد، واعترف المجتمع بهم فى حياتهم، ولذلك كان الحكم السابق على طبيعة العلاقة بين العبقرى وبين مجتمعه تعميماً لا يجلو الغموض الذى يلابس شخصيته.

بيد أن تضييق الدائرة على هذا النحو لا يناقض الحكم العام ولكنه يخصصه، ولقد عرفنا أن طبيعة العلاقة بين المنحرف وبين المجتمع علاقة سلبية هدامة وأن علاقة العبقرى

بالمجتمع علاقة إيجابية بناءة، وكل ما فى الأمر هو اختلاف وجهات النظر فى الحكم على عمله وعائدته وهو اختلاف يخضع بدوره للتغير بما يطرأ على المجتمع من تطور.. تطور فى الوظائف الاجتماعية أو قيم الأخلاق أو الشكل السياسى أو الكيان الاقتصادى، وليس يغيب عن بالنا أن الصراع النفسى يصدر عن وجدان الفرد ويؤثر فى وجدان المجتمع، وبخاصة فى ميدان الفن الجميل الذى يقوم على تحقيق شخصية الفرد، وتحقيق شخصية الجماعة كما يتمثلها الفرد، ويجسمها، كما تتمثلها الجماعة نفسها، ويقوم منها مقام الرباط الوثيق.

وما نظن أن دراسة عبقرى أياً كان ميدانه - تحصل على الوقائع والتفاصيل فى سيرته - لا تشير إلى هذا الصراع وإلى بداياته فى فترة مبكرة من وجوده، وهنا يبرز الإطار الثقافى فى مرحلة التكوين كعامل موجه إلى ميدان بذاته، ولكى نزيد المسألة وضوحاً، نرى من المفيد أن نتعرف على هذا الإطار الثقافى. وبديهى أننا لا نقصد به المدلول الشائع الذى يجعل الثقافة ترادف التعليم المحصل عن طريق القراءة والكتابة فحسب، لكننا نقصد به حصيلة المعارف والخبرات والقدرات التى يحصلها الفرد فى مجتمعه ومن مجتمعه، ولما كان العبقرى تحفزه ظروفه الاجتماعية إلى أن يحقق وجوده، فقد تعين عليه أن يفيد من إطاره الثقافى ما يلائم استعداده وميله، وأهم من هذا كله، ما يعينه على تحقيق وجوده، وهذا هو الفارق بين العادى الذى يحصل الخبرة والقدرة كما يحصلها غيره تحقيقاً لوظيفته العادية فى الحياة، وبين العبقرى الذى يحصل الخبرة والقدرة شحذاً لموهبة، وتحقيقاً لوجود ذاتى متبلور بين سائر الذوات فى المجتمع.

وهذا الإطار الثقافى هو الذى يحدد التخصص عند العباقرة، وهو يتأثر بطبيعة المجتمع الذى يعيشون فيه، ومرحلة تطوره، كما أنه يتأثر بمكان العبقرى من المجتمع أو بتعبير أدق بمكان بيئته وطبقته من المجتمع، وهو الذى جعل النوابغ يفترقون إلى قادة ومصلحين ومكتشفين وفنانين، وهو الذى عين فرع التخصص فى كل دائرة، ففرق بين القادة العسكريين، والزعماء السياسيين، والمصلحين الاجتماعيين، أو جعل بعضهم ينبغ فى البر، وبعضهم ينبغ فى البحر، وبعضهم يكتشف فى مجال الرياضة أو الطبيعة، أو يحقق تقدماً تكنولوجياً فى مجال التطبيق العلمى، ويجعل أولئك يتوسلون بالإرادة، وهؤلاء يتوسلون بالتعبير الفنى، ثم يتخصصون بعد ذلك فى الشعر أو النثر بل فى نوع بذاته من الشعر أو غرض بذاته من أغراض القصيد أو يسهمون بنصيب فيهما أو فى غيرهما. ولو أننا تتبعنا عن قرب سير النوابغ لاستطعنا أن نعرف حصيلة المعارف... متى بدأت؟.. وكيف تراكمت؟.. وكيف أثرت؟.. وقبل أن تظهر طبقة المتكسبين بالشعر فى أدبنا العربى - مثلاً - كان الشاعر والفارس صنوين أو كان فى كثير من الأحيان شخصاً واحداً، وكان الشعر فرحة القبيلة،



ووسيلة الظهور وتحقيق الشخصية، وإن كانت شخصيته ليست لها الملامح الفردية التى نعرفها فى عصرنا الحديث، وهذه المكانة هى التى تخلق الإطار الثقافى الذى يشحذ بعض الأفـراد، ويخصصهم فى مجال الشعر حتى ظهرت طبقة المتكففين بالشعر، وأدى ظهورها إلى ارتباط الرواية بتلك الحرفة، وكان الإطار الثقافى واضحاً لا يحتاج إلى كشف.

ويؤدى بنا هذا النظر إلى أن نقص أثر الصراع بين الفنانين العباقرة من شعرائنا علـى مدى التاريخ وبين مجتمعاتهم، ففى العصر الجاهلى لم تكن الفرديـة موجـودة أو واضـحة القسمات كما هى الآن، ومع ذلك كان المجتمع بطرقياً هيراركياً، يحكمه شيخ القبيلة أو أبوهـا على التحقيق، ولكل قبيلة وجدانها الجمعى الذى يجعلها وحدة متبلورة قائمة برأسها بين سـائر الوحدات المتحالفة معها أو المعادية لها، وكان الشعر وسيلتها إلى تحقيق هذا الوجدان الجمعى، ومن هنا ارتبط بتراث القبيلة من ناحية وبحياتها من ناحية أخرى، ولذلك لم يختف الـصراع بين النزاع إلى تحقيق وجوده بالشعر وبين المجتمع، كما يتبادر إلى الـذهن لأول وهلـة، لأن النظرة العجلى تتصور انعدام الصراع فى مثل هذا المجتمع الذى لا تبرز الفردية فيه، وإنمـا تغلب الجماعية عليه؛ والواقع أن الشعور بالذات كان موجوداً، وتدل الضمائر المحـددة فـى اللغة منذ أوائل الجاهلية الثانية على الشعور بالاستقلال بين الفرد وبين غيره، ولكنه اسـتقلال يحكمه النموذج العام فى القبيلة ويكاد يغطيه الوجدان الجمعى الذى يكثر اهتزازه تبعاً لكثـرة الظعن من مكان إلى مكان، وتتابع الأيام، والغارات بين القبيلة وجاراتها، وكل من يأخذ فـى اعتباره تفاصيل العلاقات بين الأسر والأحياء والعشائر وسائر الأقسام فى القبيلة، واخـتلاف الرياسات بين الفروع والأجيال، يدرك أن ثمت صراعاً، كثيراً ما يشتجر فى نفوس الآحـاد. وأن هذا الصراع إذا نشأ فى ظروف وحوافز وأعانه إطار ثقافى فمن المرجح أن يـدفع إلـى النبوغ فى الشعر المقترن بطبيعة تلك العلاقات، وهو ما يفسر شعر امرئ القـيس وهجرتـه، وقصيد المهلهل وثأراته، وفخر عنترة وفروسيته...

وإذا كانت العبقرية تفوق المألوف أو تغايره فى السلوك والجهد فإنها تـستتبع بطبيعـة الحال إحساساً قوياً بالذات يدفع بدوره إلى الإحساس بالمغايرة، وليس من الضرورى أن يكون الشعور بالاختلاف عن الآخرين كراهة لهم، أو اسـتعلاء علـيهم، وذلـك لأن الكراهـة أو الاستعلاء ثمرة من ثمرات الوجدان الجمعى وبخاصة فى مراحل البداوة. ولم يكن المدح فناء فى المدح، ولا الفخر تعاظماً على القبيلة، وإنما كان كل منهما تحقيقاً للشعور بالـذات أمـام الممدوح وأمام الآخرين وفى مواجهة القبائل الأخرى. والقاعدة تنسحب على الحماسة انسحابها على الغزل وسائر الأغراض الشخصية العاطفية. وتدعيم النموذج العام يستحدث من الصراع فى نفس الفرد ما تستحدثه الرغبة فى تغيره أو تعديله أو الخروج عليه أو الانحـراف عنـه،

ولابد أن يكون هناك حافز يدفع إلى اتخاذ أحد السبيلين، والحافز واحد فيهمـا هـو تحقيـق الوجود، وإثبات الشخصية فى الإطار الاجتماعى العام. ولعل قوة الشعور بالمغايرة تبدو قوية واضحة فى الحواضر والأمصار وإبان الحضارة. وفى هذه الظروف ينعقـد الـصراع وقـد يلابس عقد النقص عند الفرد، جاءته من وضعه الاجتماعى بين الموالى أو العبيـد، أو مـن اصطدام القيم بين حضارتين مختلفتين كالفارسية والعربية، أو الرومية والعربية، أو من نقص خلقى يستحدث شعوراً بالعجز، وينزع بأصحابه إلى التقحم أو الفرار، وهذا ما يفـسر مـدائح الأخطل ونقائضه وثورة أبى نواس على الأخلاق وغلظة بشار وانسحاب أبى العلاء، بل هـذا ما يفسر كاريكاتورية التصوير عند أبى الرومى، واتكاء أبى تمام على نوافر الأضداد، وتنبـؤ أبى الطيب!.. وما نظن أن الهزات الاجتماعية العنيفة التى جاءت بها الفـتن، تبنتهـا الفـرق والأحزاب مناقضة لهذه القاعدة فالصراع فيها أشد وأوضح.

والفرد منذ يولد يوجه نشاطه وسلوكه إلى تحقيق وجوده، والتمكين لشخصيته مـدفوعاً إلى ذلك بإحساسه بقدر من الاستقلال عن الآخرين. ومع ذلك فهو يعمـد فـى الغالـب إلـى الموازنة بينه وبين الآخرين اتباعاً وتقليداً، وبينه وبين المجتمع ولاء وتسليماً. فإذا اشتد هـذا الشعور بالمغايرة، وقوى الصراع، اتجه بدوره إلى رأب الصدع بينه وبين غيره وبينه وبـين الإطار الاجتماعى، ويتخذ فى سبيل ذلك مناهج شتى، يحددها الإطار الثقافى وقد يشحذها إلى العبقرية والنبوغ. بيد أن الفنان حتى فى المجتمع المعقد يندمج أحياناً بوجدانه فى الوجدان العام إذا تعرض المجتمع للخطر أو اهتز فى فترة ترقى إلى المآثر والأمجاد، وليس معنى ذلك أنـه يفنى تماماً فى مجتمعه، ولكن المعنى أنه يصبح مع إحساسه بذاته لسان أمته. وهذا يفسر أيضاً نبوغ بعض الشعراء فى مناسبة معينة أو تحرك قرائح بعض الشعراء فى المناسبات القوميـة فحسب، والفيصل فى الحكم إنما يكون فى التعرف إلى الموقف الوجدانى للشاعر من الأحداث والوقائع والمناسبات، فهناك فرق بين واجب يؤديه مشهور بالنظم فى الحفول والأعياد وبـين وجدان يتحرك من تلقاء نفسه بحركة الوجدان الجمعى. وعلى هـذا الأسـاس يكـون شـعر المناسبات من آثار العبقرية الدالة على فرديته، كما يكون من الوثـائق الدالـة علـى حركـة الوجدان الجمعى، أما شعر المناسبات المفروض على أصحابه أداء لواجب مهنى فهو تـسجيل فحسب للوقائع الجارية مثله فى ذلك مثل الصحف مهما اصطنع من توقيع ورسم، واتخذ مـن إطار.

ومن المفيد أن نبين طبيعة الصراع الذى يؤدى إلى العبقرية بصفة عامة، وإلى العبقرية الفنية بصفة خاصة عند واحد من أصحاب القول بالتكامل الاجتماعى، وهو كغيره من علمـاء النفس يصطلح على الوجدان الجمعى بضمير "نحن" ويذكره معرفاً بـ "النحن" وهو يـرى أن

دراسة العبقرية لا يمكن أن تتم إلا بالتعرف على تاريخ الشخصية "وأن حركة العبقرى تبـدأ من حدوث صدع فى النحن"، ويحدث هذا الصدع توتراً عاماً فى الشخصية يعمل على دفعهـا دائماً، وتتجه محاولة العبقرى إلى تغيير الحواجز لا إلى تحطيمها، ومن ثم تكـون ديناميـات السلوك فى حالته مختلفة عنها فى حالة المراهق الذى تتجه قدرته إلى التحطيم لا إلى التغيير، كما أنها تختلف عنها فى حالة الذهانى الذى يتجه إلى التغيير فى مستوى خيالى[٤٧]. ويعيننا هذا الرأى على التفريق بين العبقرى وبين سلوك المراهقين فى نزوعهم إلى تحقيق شخـصياتهم، وبين المصابين بأمراض نفسية، ويكاد يحدد علاقة العبقرى بالواقع العملى، مهما كانت صوره وأخيلته، ويبعده عن الحالمين والموسوسين ومن إليهم.

وليس وجود الصراع بين العبقرى وبين مجتمعه، وما ينشأ عنه مـن صـدع، نقيـصة تزرى به، فالحقيقة أن المقاومة بين الفرد وبين المجتمع تكاد تكون قائمة أبداً على تفاوت فـى القوة والضعف والظهور والخفاء. وهو واقع نفسى يتسع ويعمق تبعاً لطبيعة الشخصية وتعقـد المجتمع، والعبقرى لا يعد كذلك إلا بحكم يصدره المجتمع عليه، ويضعه فى مكانه بين النوابغ من أبنائه وقد يتجاوزه إلى مجتمع آخر يعترف به، ومعنى هذا أن المجتمع يفيد من جهـده أو يتفاعل مع جهده، ولا يتم ذلك إلا بإحساس المتذوقين أنفسهم فى هذا المجتمع أو فى غيره بأن فى أنفسهم من عوامل الصراع ما يعكسه الفنان العبقرى وإن بعد زمانه عن زمانهم، واختلفت بيئته عن بيئاتهم، فالصراع إذن حركة إنسانية، ومحاولة رأب الصدع بـين العبقـرى وبـين مجتمعه، جهد تتطلبه الحياة، ولذلك لم تعد هذه المقاومة فى شخصية الفنان شيئاً يحسب عليـه بل يحسب له، ويجب أن نتحرز ونحن نتحدث عن العبقرى فنفرق بينه وبين الذين يصطنعون وسائط الاتصال المعنوى بين الناس إشباعاً لرغبة سبقية أو تسجيلاً لأخيلة مجنحة لا فائدة لها، أو إثباتاً لأحلام اليقظة وما يشبهها من هذيان السكارى وتخليط المتهوسين.

* * *

وقد انتهينا فى الفصول السابقة إلى أن الفن ليس صناعة، وأنه لا يقوم بالبراعة والحذق وحدهما، وأن الفنان ليس صانعاً كغيره من البارعين والحذاق فحسب، وهذا التفريق يؤدى بنا إلى محاولة الكشف عن الفرق بين الفنان من ناحية، وبين الإنسان العادى من ناحية أخـرى. ومن اليسير أن نتصور الفرق بين الصانع الماهر المدرب، المتخصص فى فرع بذاتـه مـن فروع النشاط الإنسانى الذى يسلك فى دائرة المهن، وبين الإنسان العادى الذى لم يتح له مـن أسباب التدريب ما يكسبه التفوق فى هذه الصناعة أو تلك، فالأول يقدر على شـىء لا يقـدر

---

[١] ـ مصطفى سويف: الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الشعر خاصة، طبعة القاهرة سنة ١٩٥١، ص ١٢١.

عليه الآخر والأول يشكله كما درب عليه، والثانى قد يعجب به وقد يفيد منه، ولكنه لا يفكـر مطلقاً فى أن ينصرف عن مهنته إلى مهنة الأول. ومر بنا كذلك التفريق بين الـذين يثيـرون مشاعر بعينها تسلية للآخرين وترفيهاً، وبين الناس العاديين الـذين يفعلـون بهـذه الإثـارة ويتخففون أو يتخلصون من تلك المشاعر المعينة بحيث لا تتدخل فى حياتهم العملية الجادة. أما الفنان فهو رجل يحقق وجوده بالتعبير الفنى الذى تنزع نفسه إليه وتتخصص فيه، والإنـسان العادى هو الآخر، مفطور على تحقيق وجوده، فالحاجز بين القادر الذى أوتـى مـن أسـباب التدريب والحذق، وبين غير القادر الذى لم يؤت هذه الأسباب، غير موجود بين الفنان وبـين غيره. والخط الفاصل بين الملهمين وبين الجمهور لا يمكن أن يرسـم بـين الفنـان وسـواء الناس...

ومع ذلك، فلابد أن يكون هناك ما يميز الفنان من غير الفنان. ولا يقوم هذا أيضاً على تحصيل أحدهما لقدر من العلم لم يحصله الآخر، ولا يمكن أن يقوم علـى درجـة تحـصيل المعرفة كأن يقال إنه أعلم من غيره بهذا الفرع أو ذاك، لأن الفنان يتفق ويختلف مع غيره فى آن واحد.. يتفق معه فى نوع الشعور، بل إن الأثر الفنى الواحد الـذى يعبـر عـن تجربـة شعورية واحدة يجد صداه فى المتذوق أو القارئ، مما يـدل علـى أن فـى نفـسه التجربـة الشعورية ذاتها. ويفترق معه فى أن الفنان هو الذى بدأ بالتعبير، وحقق وجوده قبل الإنـسان العادى. ومن هنا ينقلب المتذوق أو القارئ إلى فنان يعبر عن نفسه وعن تجربته لا بعبارة من عنده، ولكن بعبارة من عند الفنان، وتحضرنا هنا هذه الجملة المأثورة عن كولردج وهى: "إننا نعرف أن هذا الإنسان شاعر بقدرته على أن يجعلنا شعراء" أى أن المتذوق للشعر لا يكتفـى بمجرد فهمه، ولا بإدراكه أنه تعبير عن تجربة خاصة بشاعر معين، ولكنه يتجاوز هذا الفهـم إلى التعبير عن تجربة مماثلة فى نفسه، وتتحول عبارة الشاعر إلى المتـذوق وتكـاد تـصبح عبارته هو[٤٨].

وهكذا تتبدد أسطورة "البرج العاجى" الذى يعتصم الفنان فيه مـن المجتمـع فيعتزلـه، ويستعلى عليه، ويتصور نفسه مخلوقاً آخر لا يختلف عن غيره اختلاف درجة فقط بل يختلف عنه اختلاف نوع أيضاً، وتتحدد العلاقة بينه وبين الآحاد من ناحية وبين المجتمع من ناحيـة أخرى، ويطغى وهج الشمس على "المصابيح" الخضراء" التى تحول المرئيـات إلـى أشـباح وأطياف ورؤى، ويصبح الفنان إنساناً كسائر الناس ينفعل كما ينفعلون، ويحصل من المشاعر والتجارب ما يحصلون، ويمتاز عليهم بأسبقيته فى التعبير عن نفسه، وهو التعبير الذى يبلـغ من صدقه وتجسيمه أن يصبح تعبيراً عن نفوس الناس. وهكذا يبرأ الفنان من تهمة الـشذوذ،

---

[١] ـ Collingwood: The Principles of Art، ص ١١٧ ـ ١١٨.

ووصمة الانحراف، والاتصال بعوالم غير إنسانية، وهو مع هذا كله، يمس وجدان المجتمع كما يمس وجدان الأفراد، ويتغيا عن وعى أو عن غير وعى توجيه الحياة.

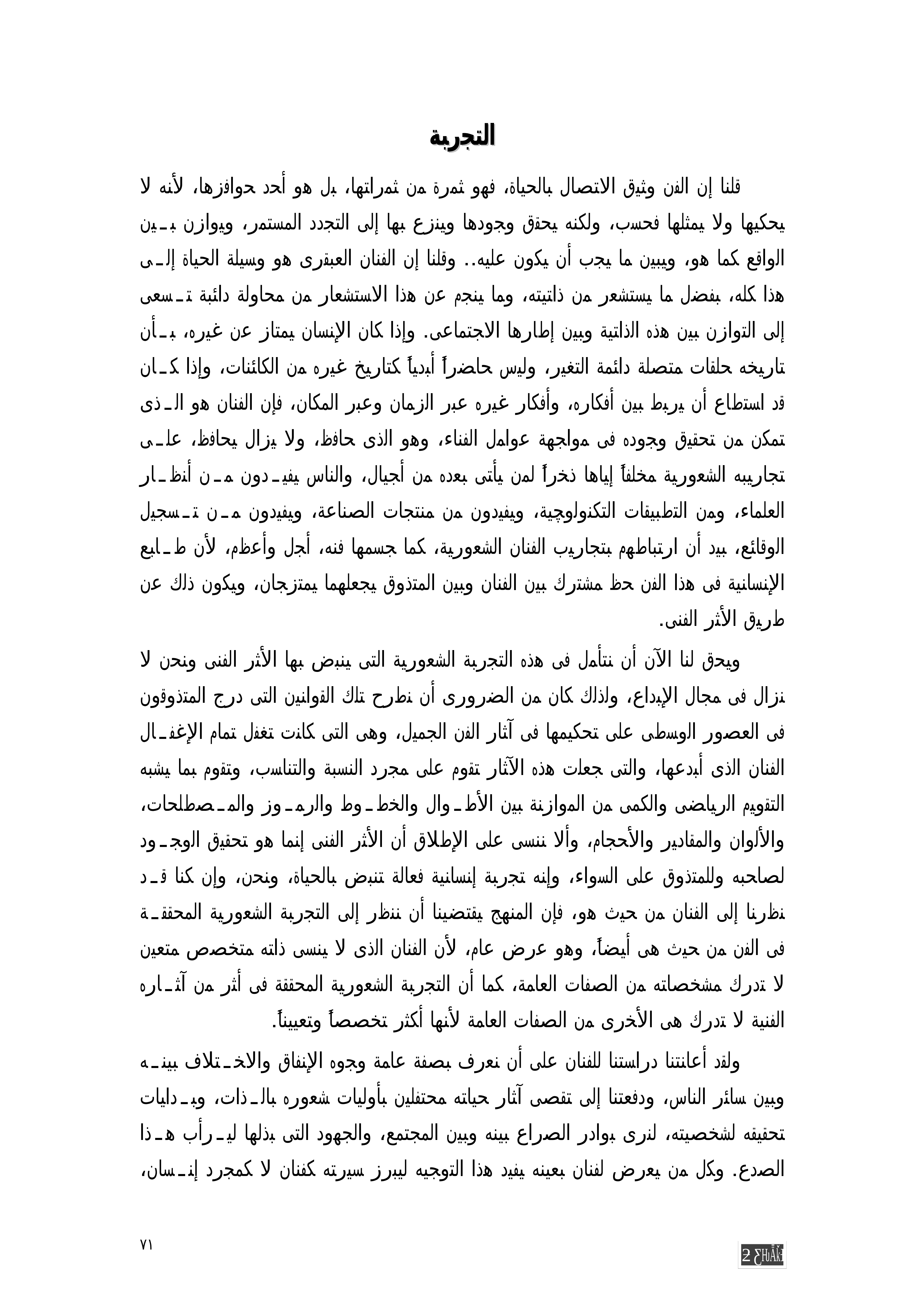
بيد أن هذا القول عن تحقيق الحياة برأب الصدع بين الفرد وبين المجتمع تحقيقاً يتوسل بالتعبير الفنى، لا يمكن أن يساير الفنون الجميلة التى يقوم فيها الأثر الواحد على اشتراك جماعة فى إبداعه.. ومن اليسير أن نتمثل الشاعر ينشىء قصيدة أو ملحمة أو نتصور الموسيقى يلحن مقطوعة، أو الرسام يجسم تجربته فى لوحة، أو المثال يصور نفسه فى مادة يشكلها، ولكن من الصعب أن نطبق فكرة الصراع بين العبقرى وبين المجتمع، وهو فرد يستشعر "الأنا"، ويحاول التوازن بينه وبين "النحن"، على الدرامة بعد أن يفرغ الشاعر أو الأديب من إبداعها، وعلى اللحن الموسيقى أو القطعة الغنائية بعد تمام إنشائها؛ ذلك لأن الدرامة لا تقوم بتسجيلها على الورق وصفاً لمشهد، أو بياناً لخروج شخص أو دخوله، تفريقاً بين الحوار والمناجاة والخطبة والحديث الجهورى، والتعليق الخافت، وإنما تقوم بتجسيمها على المسرح الذى يسهم فيه رسام، ويتحرك فيه ممثلون يعيشون ويتحاورون، والقطعة الموسيقية أو الأنشودة الغنائية، لا تتم بمجرد تمثل الفنان لها كاملة فى نفسه، أو اختبارها عزفاً على آلة واحدة، أو تدوينها بالعلامات الموسيقية الخاصة، وإنما تتم بتوزيعها على فرقة من العازفين أو المغنين، ويكاد يجمع النقاد على أن بعض هؤلاء الأشخاص الكثيرين الذين يتسلمون الأثر الفنى من صاحبه إبرازاً له، من الفنانين.

ولسنا فى حاجة إلى أن نأخذ بالرأى القائل إن الفن تفسير الحياة، ومن اليسير على العازف أو الممثل أو المخرج أن ينهض بهذا التفسير، ذلك لأن الفن يتجاوز منطقة التفسير إلى تحقيق الوجود. ومادمنا قد ارتضينا إزالة الفارق بين الفنان وبين الإنسان العادى، وتمييزه بأسبقية التعبير، فقد حلت هذه المشكلة فالمخرج أو الممثل أو غيرهما يفتش فى نفسه عما يصلح لتعبير الفنان، مثله فى ذلك مثل المتذوق العادى، بيد أن كل من يتفاعل مع الأثر الفنى يجسم شعوره بعبارة الفنان، أما الذين يسهمون فى الإخراج والتمثيل والغناء، ويستحقون لقب الفنان فإنهم لا يكتفون بهذا القدر من التفاعل، ولا يتحولون إلى فنانين بصنيع المبدع، ولكنهم يضيفون إلى ذلك شيئاً من نفوسهم. إنهم يتحولون إلى فنانين كما يتحول قارئ الشعر، والمستمع إلى الموسيقى، والمشاهد للتمثيل، ثم يمتازون بدورهم بالقدرة على التعبير بالفن الذى تخصصوا فيه، وهنا يلتقى عمل الفنان الأول بأعمالهم، وتمتزج تجربته بتجاريبهم. وهذا هو السبب فى اختلاف التجسيم الموسيقى توزيعاً وعزفاً والعمل الدرامى إخراجاً وتمثيلاً باختلاف التجارب الشعورية، وباختلاف القدرة على التعبير، وهكذا يكون النجاح والفشل؛ وتكون الإجادة والخطأ، وتبدو الأصالة فى واحد من مجموع، أو فى المجتمع كله أو بعضه أو

لا تبدو على الإطلاق. ويكون موقف هؤلاء من مستمعيهم وجماهيرهم كموقف الفنـان الأول سواء بسواء.

ومن الخطأ أن نظن أن كل من يسهمون فى تجسيم أثر فنى لنابغة أو عبقرى يجـب أن يكون فناناً، فكما أن أسبقية التعبير شرط لازم للفنان، فإنه لابد وأن ينسحب على المـساهمين فى تجسيم أثره، وقد يشترك فى هذا التجسيم نفر من أصحاب الصناعة المتخصـصة الـذين يمتازون بالبراعة، والذين تدربوا حتى حذقوا صناعاتهم، وهؤلاء النفر يأتمرون بفنان يضيف إلى التجسيم عنصراً من ذات نفسه ولا يزيدون، ومن هؤلاء كثيرون يعملون مجرد عـازفين، أو مجرد موزعين للألحان، أو مسجلين للعلامات الموسيقية، أو خبراء فى الإضاء، وتوزيـع الأدوار، والإشراف على هندسة المناظر والمسرح والتلقين.،. وما نظن أن تبريزهم وتفـوقهم يمكن أن يلقب بالأصالة أو العبقرية، فجميع ما قدمنا من مقومات الجهد الصناعى بنموذجـه، ومرحلتى التصميم والتنفيذ فيه، وعدم استغنائه عن الآلة ينطبق على ما يـصدر عـنهم وقـد يعجبون بالأثر الفنى الكامل بالتجسيم، ولكنه إعجاب الإنسان العادى، وانفعال المتذوق العادى لا أكثر ولا أقل. فإن أضفنا إلى ذلك أن شرط قيام العبقرية لا يمكن أن نجده فيهم أدركنا أنهم يمتازون بالخبرة والمهارة، ويفتقر التجسيم الفنى إليهم ولكن حياتهم لا تحقق وجودها بالتعبير العبقرى، وإلا لأصبح معظم أصحاب المهن فنانين عباقرة..

وإذا ارتضينا هذا الوضع للفنان، من نفسه ومن مجتمعه، وعرفنا أن العلاقة بينه وبـين قومه تؤثر البناء لا الهدم، وإنها علاقة إيجابية لا سلبية، فقد وجب علينا أن نقف من تجربتـه الشعورية الخاصة التى تحقق وجوده، وتتفاعل فى الوقت نفسه مع الآخرين، وهـى التجربـة التى ألححنا على أنها نشاط وجدانى يختلف عن المهنة والصناعة، وعن التـسلية والترفيـه، ويقوم بوظيفة حيوية لصاحبه ولغيره، هذه التجربة الـشعورية، مـا حوافزهـا؟.. مـا هـى صورتها؟.. ما هى وظيفتها؟.. وما هى اللذة الخاصة التى تصاحبها؟..



التجربة

قلنا إن الفن وثيق الاتصال بالحياة، فهو ثمرة من ثمراتها، بل هو أحد حوافزها، لأنه لا يحكيها ولا يمثلها فحسب، ولكنه يحقق وجودها وينزع بها إلى التجدد المستمر، ويوازن بين الواقع كما هو، ويبين ما يجب أن يكون عليه.. وقلنا إن الفنان العبقرى هو وسيلة الحياة إلى هذا كله، بفضل ما يستشعر من ذاتيته، وما ينجم عن هذا الاستشعار من محاولة دائبة تسعى إلى التوازن بين هذه الذاتية وبين إطارها الاجتماعى. وإذا كان الإنسان يمتاز عن غيره، بأن تاريخه حلقات متصلة دائمة التغير، وليس حاضراً أبدياً كتاريخ غيره من الكائنات، وإذا كان قد استطاع أن يربط بين أفكاره، وأفكار غيره عبر الزمان وعبر المكان، فإن الفنان هو الذى تمكن من تحقيق وجوده فى مواجهة عوامل الفناء، وهو الذى حافظ، ولا يزال يحافظ، على تجاريبه الشعورية مخلفاً إياها ذخراً لمن يأتى بعده من أجيال، والناس يفيدون من أنظار العلماء، ومن التطبيقات التكنولوچية، ويفيدون من منتجات الصناعة، ويفيدون من تسجيل الوقائع، بيد أن ارتباطهم بتجاريب الفنان الشعورية، كما جسمها فنه، أجل وأعظم، لأن طابع الإنسانية فى هذا الفن حظ مشترك بين الفنان وبين المتذوق يجعلهما يمتزجان، ويكون ذلك عن طريق الأثر الفنى.

ويحق لنا الآن أن نتأمل فى هذه التجربة الشعورية التى ينبض بها الأثر الفنى ونحن لا نزال فى مجال الإبداع، ولذلك كان من الضرورى أن نطرح تلك القوانين التى درج المتذوقون فى العصور الوسطى على تحكيمها فى آثار الفن الجميل، وهى التى كانت تغفل تمام الإغفال الفنان الذى أبدعها، والتى جعلت هذه الآثار تقوم على مجرد النسبة والتناسب، وتقوم بما يشبه التقويم الرياضى والكمى من الموازنة بين الأطوال والخطوط والرموز والمصطلحات، والألوان والمقادير والأحجام، وألا ننسى على الإطلاق أن الأثر الفنى إنما هو تحقيق الوجود لصاحبه وللمتذوق على السواء، وإنه تجربة إنسانية فعالة تنبض بالحياة، ونحن، وإن كنا قد نظرنا إلى الفنان من حيث هو، فإن المنهج يقتضينا أن ننظر إلى التجربة الشعورية المحققة فى الفن من حيث هى أيضاً، وهو عرض عام، لأن الفنان الذى لا ينسى ذاته متخصص متعين لا تدرك مشخصاته من الصفات العامة، كما أن التجربة الشعورية المحققة فى أثر من آثاره الفنية لا تدرك هى الأخرى من الصفات العامة لأنها أكثر تخصصاً وتعييناً.

ولقد أعانتنا دراستنا للفنان على أن نعرف بصفة عامة وجوه الإتفاق والاختلاف بينه وبين سائر الناس، ودفعتنا إلى تقصى آثار حياته محتفلين بأوليات شعوره بالذات، وبدايات تحقيقه لشخصيته، لنرى بوادر الصراع بينه وبين المجتمع، والجهود التى بذلها ليرأب هذا الصدع. وكل من يعرض لفنان بعينه يفيد هذا التوجيه ليبرز سيرته كفنان لا كمجرد إنسان،

والأمر ينسحب على التجربة الشعورية المحققة فى أثر فنى بعينه، فإن هـذه الدراسـة علـى تعميمها تفيد الباحث فى قصيدة معينة من الشعر، أو مقطوعة معينة من الموسيقى - مـثلاً - فى الاحتفال بأوليات هذه التجربة وحركاتها وعناصرها ودرجاتها، وهى أمور لابد منها لكـل من يريد أن يستكمل أسباب التذوق ولا نقول حيثيات الحكم.

ولقد مرت بنا اتجاهات مختلفة للمشاعر الإنسانية، ووسائل استثارتها، والرغبـة عـن وعى وعن غير وعى فى الانتفاع بها، أو تفريغ شحناتها، وانتهينا إلى اعتبار هذه الاتجاهـات وتلك الوسائل والرغبات، ليست هى التجربة الشعورية التى يحققها الفن الجميـل، ذلـك لأن الفنان إنسان كغيره من الناس لا يختلف عنهم إلا فى أسبقية التعبير عن الشعور، وهذا الشعور لا يختلف عن شعور الآخرين، من هنا تتضح النقطة الأساسية التى يجب أن يـدور البحـث عليها وهى علاقة الشعور بالتعبير المحقق للفن. ولست أريد أن أتحدث عن هذا الشعور بمـا اعتاد أن يتحدث عنه علماء النفس، وأن أعمد إلى تحليله إلى عناصره وأن أدقق فى اسـتعمال مصطلحاته فأفرق بين الإحساس والإدراك وما إليهما من مظاهر الحياة النفسية. ونحـن إنمـا نستعمل الحياة النفسية هنا بمدلولها الواسع، ولا أريد أن أقصر الشعور على طائفـة أخـرى فأقول مثلاً: إن الشعور شىء والعقل شىء آخر. ولكنى أقصد بهذا الاصطلاح كل ما ينطبـع فى النفس من حركة وانفعال.

وكثيراً ما نسمع فى حياتنا اليومية أن إنساناً يعبر عن شعوره والتعبير هنا لـيس هـو المحقق للفن - ومعنى ذلك أنه يعنى أولاً وقبل كل شىء أن فى نفسه شعوراً مـا، ولكنـه لا يدرك كنه هذا الشعور، فإذا قيل "إننى أحس... ولكن لا أعرف بماذا أحس"، فإنه يكـون فـى هذه الحالة قد بذل محاولة ما لإدراك شعوره وهذه المحاولة تتصل بالكلام أى اللغة، والخطوة الأولى عنده هى الإدراك، والثانية هى التخفف مما يلازم الشعور المبهم من ضيق يـصاحبه، وهذه المحاولة لا تذهب بالشعور وإنما تغير حالته فيتحول الضيق عنده إلى شىء من التخفف والراحة.

ويجب أن نتحرز؛ فإن التخفف من الشعور على هذا النحو ليس هو التعبير عن الشعور وإنما هو شىء يصحبه ويلازمه، فالمرء إذا انتابته سورة الغضب فصفع من أغـضبه، فإنـه يكون فى هذه الحالة قد تخلص من الشعور، أو بتعبير علماء الطبيعة إنه فى هذه الحالة يفرغ شحنة الغضب من نفسه، ولكنه إذا عبر عن غضبه بكلمات حادة قاسية فإن الغضب لا يزايله، ولكنه يظل غاضباً، وكل ما فى الأمر أنه يتخلص من الضيق الذى كان يلازمه وهذا هو الذى

نقصده عندما نقول إنه من المفيد أن يعبر المرء عن شعوره لأنه بذلك يتخلص مـن الـضيق الذى يصحبه[49].

وقد يوجه التعبير عن الشعور إلى مخاطب، ولكن هذا التوجيه لا يقصد منه إثارة شعور مماثل من الغير، وإنما يقصد به أن يدرك فقط ما يحسه المتكلم، فإن لقيت إنساناً يعمـد عـن وعى إلى إثارة مستمعيه بانفعال معين دون أن تكون له مشاركة فيه، فإنه يكون أشبه بالطبيب الذى يمتدح عقاراً ما ولا يستعمله، ويكون مستمعوه أشبه بالمرضى الذين يستعملون هذا العقار ولا يمتدحونه، أما المرء الذى يعبر عن شعوره بحق فهو الذى يقف من نفسه ومن مـستمعيه موقفاً واحداً فيوضح شعوره لهؤلاء المستمعين توضيحه لنفسه سواء بسواء.

والأصل إذن هو تعبير المرء لنفسه عن نفسه ثم لمن يفهمه، وهذا تفريق واضح بين من يعبر عن شعوره، ومن يثير شعور الآخرين؛ ولابد لكل من يقصد واعياً إلى الإثارة مـن أن يغفل نفسه أولاً، وأن يتعرف على مستمعيه من حيث الطبقة، ومن حيث القدرة على الاستقبال وحوافزهم على الشعور، وأن يلائم بين لغته وبين نفوس هؤلاء المـستمعين لكـى يـستحدث الإثارة المنشودة. أما الذى يعبر عن شعوره فحسب فهو لا ينسى نفسه، بل يركز اهتمامه فيها، لكى يتعرف على شعوره، فيوضحه لنفسه ولا يدخل فى حسابه أمر أولئك المستمعين.

وهذا القول العام يحتاج إلى تخصيص، ونحن إنما نستعمل "كلمـة التعبيـر" بمعناهـا المتعارف عليه فى الحياة اليومية، ومعظم الذى نسمعه من الآخرين توضيحاً لمشاعرهم هو ما نستطيع أن نطلق عليه "وصف" الشعور. فإن قال صديق:إننى غاضب، فمعنى ذلك أنه يعطى شعوره وصفاً عاماً، وليس هذا من التعبير فى شىء، وهو يسلك الشعور فى دائـرة نوعيـة، ويجعله مدركاً قبل تمام التعبير عنه. وإذا كانت الإثارة تبغى التسلية والترفيه عن قصد، فـإن معرفة الشعور قبل التعبير عنه تعين على انتخاب ما يصلح لموقـف، أو مـا يلائـم طبقـة، وتقترب من احتذاء نموذج فى الصناعة. وليس من الطبيعى أن نتصور أن إيراد الأوصـاف المحددة لنوع الشعور تعبير فنى، أو أن ذكر ما يلابس الشعور مـن التوجيـه أو الكآبـة أو الطرب يناسب الفن الجميل، فيقول بعضهم "ياللهول" أو "ياللفظاعة" أو ما شئت من الاستصراخ والاستغاثة والندبة يعد وصفاً للمشاعر من ناحية، وإثارة للآخرين من ناحية أخـرى. ولكـم وصفت ممثلة مشهورة بأنها تستطيع أن تذرف الدمع فى الموقف العصيب، وصنيعها هـذا لا يرقى بها إلى مرتبة الفن، وإنما يسلكها فى مجال الصناعة التى تعتمد على البراعة، وإن كانت صناعة تقصد إلى إثارة الآخرين ثم إلى تفريغ ما يعتمل فى نفوسهم من شعور[50] بالحزن.

---

[1] ـ Collingwood: The Principles of Art، ص ١١٠.

[2] ـ Collingwood: The Principles of Art، ص ١١٢ وما بعدها.

والسبب فى أن وصف الشعور لا يعين على التعبير عنه وإنما يعمل على نقيض ذلـك، هو أن الوصف ينزع إلى التعميم. فأنت إذا وصفت شيئاً من الأشياء، فإن معنى ذلك أنك تقول إن هذا الشئ هو من هذا النوع أو من ذاك، أى أنك تقوم بتصنيفه. أما التعبيـر فهـو علـى نقيض ذلك تماماً لأنه يعمد إلى "التخصيص" فإن الغضب الذى أشعر به هنا والآن أى فى هذه اللحظة من اللحظات من إنسان بعينه لسبب بعينه فهو مثل من أمثلة الغضب الإنسانى يـصدق على وعلى غيرى، وهو صدق عام ولكنه عندى فوق هذا بكثير... إنه ليس غضباً فحـسب، ولكنه غضب خاص ليس كغضب غيرى، وليس كغضبى أنا فى لحظة أخرى ماضية كانت أو مستقبلة. ولكى أدركه تمام الإدراك كان لزاماً على أن أدرك هذه الخصوصية فيه، والتعبيـر عنه يحمل فى أعطافه هذا الإدراك الكامل له بجميع خصائصه ومقوماته، فالـشاعر لا يقـوم بوضع الكلمات والأوصاف الدالة على مشاعره وأنواعها، وإنما يقوم بالتعبير عن خـصوصية كل شعور يمر به وليس هذا بالأمر الهين. وهذا خلاف آخر بين الفن من ناحية وبين الصناعة من ناحية أخرى، فإن كل عمل يقوم به الشاعر يخالف مادته وموضوعه أعمـال غيـره بـل أعماله هو فى لحظات أخرى. أما الصانع فمهما حاول ومهما كانت عنده من البراعة فإن مـا ينتجه يمكن أن ينتجه غيره إذا توافر فيه الحذق والعلم، ومن باب أولى يمكن أن تقوم به هـو نفسه فى لحظة أخرى. بيد أن هذه الخصوصية فى الشعور لا يمكن أن يقوم برأسها ولكنهـا تقوم بالتعبير عنها، فإن الشعور لا يكون خاصاً إلا بتعبير خاص عنـه، وهـو الـذى يميـز شعورى من شعور غيرى ومن شعورى أنا فى لحظة أخرى، ذلك لأن عواطفنا عميـاء فـى ذاتها. وقد يقال إننا نحسها، ولكن ذلك إنما يعنى أننا ننفعل بها ونتأثر، وإذا كان هذا كل شئ يتصل بها فإننا نكون أشبه بالعجماوات التى تتناحر على إشباع غرائزها فحسب وإن كانت فى الواقع لا تدرك ما تفعل، ولكننا ونحن كائنات عاقلة، فإن لدينا القدرة على فهم أنفسنا وما نحن عليه. والطريقة الوحيدة التى نعرف بها مشاعرنا هى تخيلها أو تجـسيمها أو التعبيـر عنهـا بالكلمات وما إليها مما يدرك بالحواس.

ومن البديهى أننا إنما نفكر بالكلمات، ووحدة الفكر والكلام ظاهرة من امتياز الإنـسان وفى ارتباط التفكير بالتعبير، ومع ذلك فقد درج الناس على أن يقولوا إنهم يبحثون عن كلمات لأفكارهم، وكأن الفكر واللغة يمكن أن يكونا شيئين منفصلين قد سبق أحدهما الآخر، والواقـع أن كل فكرة جنين بلا قسمات حتى تصاغ من الكلمات. وليس عندنا إلا وعى مـبهم مـشوش لهذا الشعور إلى أن نعثر على الكلمات وما إليها من وسائل التعبير.

ومن هنا كانت الصلة بين الفنان بعامة والشاعر بخاصة وبين المستمعين له المتـذوقين لفنه صلة مباشرة، فقد سبق أن قلنا إنه يعبر عن شعوره لنفـسه أمـام مـستمعيه، وهـؤلاء

المستمعون يتلقون تجربته الشعورية هذه فيدركونها ويشاركون فيها، ويكون تعبيـرهم لهـذا الإدراك وتلك المشاركة بألفاظ الفنان نفسه لا بألفاظهم.

وقد يتساءل البعض أكل شعور صالح لأن يعبر عنه؟ أو ليس هناك شعور أفضل مـن شعور عند التعبير؟ والجواب على هذا أن الفن لا تعنيه المفاضلة فى ميدان الـشعور إلا مـن حيث الصدق فى التعبير، أما ملاءمة هذا الشعور دون ذاك لفترة أو حالة مجتمع أو طائفة أو طبقة، فليس ذلك من الفن فى شىء، وقد يعنى بها المصلحون والمعلمون والمربون ومن إليهم، ولكن الفنانين لا شأن لهم بهذا التفضيل وهو إن دل على شىء فإنما يدل علـى عـدم الفهـم الجمالى، لأننا إذا ميزنا بين المشاعر فقد عرفناها قبل أن نعبر عنها، وفى هذا مجافاة للتعبيـر الصحيح، وإذا نظرنا فى ملاءمتها فقد أخرجناها من خصوصيتها وجعلناها عامة توصف ولا تخصص.

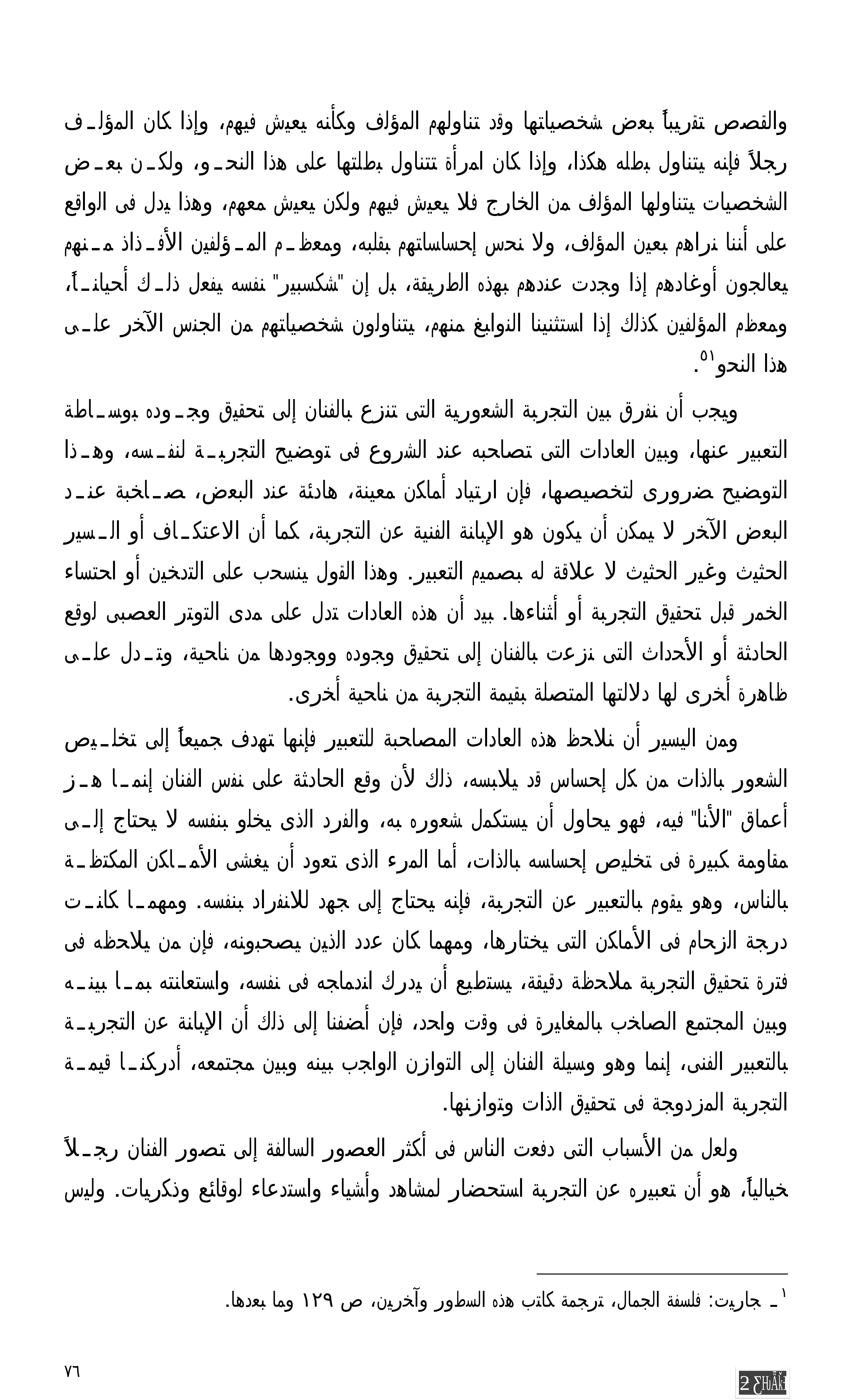
وهناك طريقتان أساسيتان للتعبير عن الشعور.. الأولى أن يعيش المرء فيما يعنى بـه من الأشياء... وخير مثال لهذه الطريقة هو الشاعر الإنجليزى "وردزورث" الذى يلقبه النقـاد بشاعر الطبيعة، فيبدو أنه كان يشعر أكثر مما يشعر معظمنا، وأنه كان أشد وعياً بحياة كحياته تسرى فى الطبيعة... لا فى الأشجار والأزهار فحسب، بل فى العواصف والجبـال ومـساقط المياه أيضاً، وهو يصف فى إحدى قصائده كيف قصف وهشم وهو يافع حزمة من الأغصان، أسلمت إليه حياتها الآمنة فى صبر وإذعان، وكيف أعطته هذه الفروع البتراء، وقد صـوحت وجفت إحساساً بالألم جعله يختتم قصيدته بقوله:

جـس خـلال هـذه الظـلال

بقلب رفيق وأمسسها بيد حانية

ففـــــى الغـــــاب روح

والطريقة الثانية أن يعيش المرء مع ما يعبر به من الأشياء، أى أن يكون بينه وبين هذه الأشياء مبادلة حس وشعور، أى أنه يعاملها على أنها أشياء خارجة عنه أو خارج هو عنهـا، بخلاف الطريقة الأولى التى يعامل فيها الشاعر أو الفنان الأشياء وقد حل فيها أو حلت فيـه، ومن أمثلة هذه الطريقة، فى وصف الطبيعة للشاعر "ملتون" الذى أحب الطبيعة وعاش معها، لعله ارتفع فى بعض تعابيره إلى ما يشبه عبادتها، ولكنه لم يعش فيها ولم تعش فيـه. وهـذه العلاقة المنفصلة بين الشاعر والطبيعة هى وسيلة إلى التعبير عن شعوره، كما أن الاندماج فى الطبيعة أو الحلول فيها وسيلة الشاعر الأول فى التعبير، وهاتان الطريقتان واضـحتان كـل الوضوح فى الآثار الفنية بعامة وفى القصة والدرامة بخاصة، ونحن نجد فى كل المـسرحيات



والقصص تقريباً بعض شخصياتها وقد تناولهم المؤلف وكأنه يعيش فيهم، وإذا كان المؤلف رجلاً فإنه يتناول بطله هكذا، وإذا كان امرأة تتناول بطلتها على هذا النحو، ولكن بعض الشخصيات يتناولها المؤلف من الخارج فلا يعيش فيهم ولكن يعيش معهم، وهذا يدل فى الواقع على أننا نراهم بعين المؤلف، ولا نحس إحساساتهم بقلبه، ومعظم المؤلفين الأفذاذ منهم يعالجون أوغادهم إذا وجدت عندهم بهذه الطريقة، بل إن "شكسبير" نفسه يفعل ذلك أحياناً، ومعظم المؤلفين كذلك إذا استثنينا النوابغ منهم، يتناولون شخصياتهم من الجنس الآخر على هذا النحو[٥١].

ويجب أن نفرق بين التجربة الشعورية التى تنزع بالفنان إلى تحقيق وجوده بوساطة التعبير عنها، وبين العادات التى تصاحبه عند الشروع فى توضيح التجربة لنفسه، وهذا التوضيح ضرورى لتخصيصها، فإن ارتياد أماكن معينة، هادئة عند البعض، صاخبة عند البعض الآخر لا يمكن أن يكون هو الإبانة الفنية عن التجربة، كما أن الاعتكاف أو السير الحثيث وغير الحثيث لا علاقة له بصميم التعبير. وهذا القول ينسحب على التدخين أو احتساء الخمر قبل تحقيق التجربة أو أثناءها. بيد أن هذه العادات تدل على مدى التوتر العصبى لوقع الحادثة أو الأحداث التى نزعت بالفنان إلى تحقيق وجوده ووجودها من ناحية، وتدل على ظاهرة أخرى لها دلالتها المتصلة بقيمة التجربة من ناحية أخرى.

ومن اليسير أن نلاحظ هذه العادات المصاحبة للتعبير فإنها تهدف جميعاً إلى تخليص الشعور بالذات من كل إحساس قد يلابسه، ذلك لأن وقع الحادثة على نفس الفنان إنما هز أعماق "الأنا" فيه، فهو يحاول أن يستكمل شعوره به، والفرد الذى يخلو بنفسه لا يحتاج إلى مقاومة كبيرة فى تخليص إحساسه بالذات، أما المرء الذى تعود أن يغشى الأماكن المكتظة بالناس، وهو يقوم بالتعبير عن التجربة، فإنه يحتاج إلى جهد للانفراد بنفسه. ومهما كانت درجة الزحام فى الأماكن التى يختارها، ومهما كان عدد الذين يصحبونه، فإن من يلاحظه فى فترة تحقيق التجربة ملاحظة دقيقة، يستطيع أن يدرك اندماجه فى نفسه، واستعانته بما بينه وبين المجتمع الصاخب بالمغايرة فى وقت واحد، فإن أضفنا إلى ذلك أن الإبانة عن التجربة بالتعبير الفنى، إنما وهو وسيلة الفنان إلى التوازن الواجب بينه وبين مجتمعه، أدركنا قيمة التجربة المزدوجة فى تحقيق الذات وتوازنها.

ولعل من الأسباب التى دفعت الناس فى أكثر العصور السالفة إلى تصور الفنان رجلاً خيالياً، هو أن تعبيره عن التجربة استحضار لمشاهد وأشياء واستدعاء لوقائع وذكريات. وليس

---

١ ـ جاريت: فلسفة الجمال، ترجمة كاتب هذه السطور وآخرين، ص ١٢٩ وما بعدها.

من غرضنا أن نقوم بدراسة نفسية الالتحام للصور والأخيلة، وتداعى الذكريات، وحسبنا أن ننظر فى علاقة التجربة بالخيال.

ويخطئ كثير من الناس فى فهم الخيال، ويرجع خطؤهم إلى جعلهم الخيال مقابلاً للواقع. فالخيال عندهم هو كل شىء ليست له واقعية. ولكن الخيال لا صلة له بالتفريق بين الواقعى وغير الواقعى. والتخيل أمر واقعى لا شك فيه.

فأنت إذا نظرت إلى حديقتك أو حديقة جارك أو حديقة تمر بها ورأيت الحشائش الخضراء تمتد عن يمين السور الحديدى وعن يساره، فإنك قد تتخيل رشاشة أو قاطعة حشيش، وقد تتخيل البستانى واقفاً يشذب شجره، وقد تتخيل أصحاب الحديقة يتحدثون أو يحتسون الشاى، قد تتخيل هذا كله وراء القضبان أو الأشجار. وتخيلك هذا واقعى لا شك فيه، ولكن الأشياء والمواقف التى تخيلتها ليس من الضرورى أن تكون غير واقعية[52].

وأيسر من هذا أن نفرق بين الخيال من ناحية وبين الحلم من ناحية أخرى. فإننا نتخيل الشىء ونحن أيقاظ، نعى أننا نتخيله، وإذا تأملنا فى عملنا فإننا نعرف بالبداهة أنه تخيل، أما الحلم فإننا نقوم به عن غير وعى منا أى أننا نراه ونحن نيام، ونتصور عند حدوثه أنه حقيقة لا يرقى الشك إليها مهما كان فيه من الخوارق التى لا يمكن أن تحدث فى عالم الواقع.

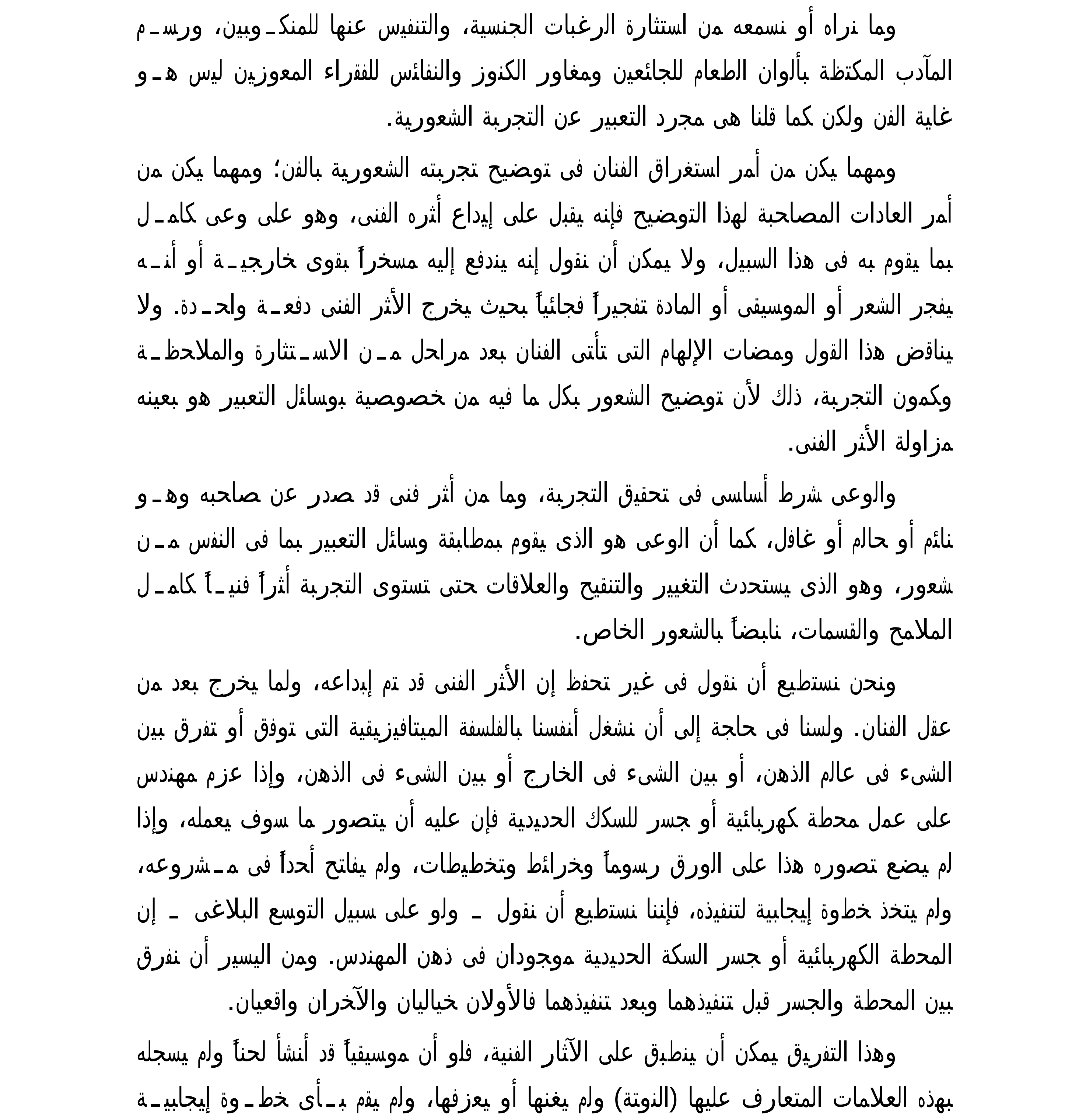
ومن اليسير كذلك أن تفرق بين الخيال والوهم. فالأول عمل صحيح، والثانى عمل خاطىء. والأول لا صلة له بالواقع أو بغير الواقع - كما قلنا - أما الوهم فيقوم على غير الواقع. والحلم نوع من الوهم بل إن الوهم هو حلم اليقظة هذه، ولما كان الوهم أو حلم اليقظة يقوم على إشباع رغبة أو شهوة أو تعويض نقص، فإن بعض أدعياء الفن قد عمدوا إلى استحداث صور وأصوات تغذى الرغبات أو تشبع الشهوات أو تعوض النقص. هذه الأعمال ليست من الفن فى شىء لأن الفن كما قلنا فى فصول سابقة - لا يقصد إلى هدف معروف قبل إنشائه، وليس معنى هذا أن الآثار الفنية الأصيلة لا تغذى رغبة أو تستحدث لذة، فقد تفعل هذا ولكن أصحابها لم يبدعوها للوفاء بهذا الغرض دون سواه.

ولعلنا لا نعدو الحقيقة إذا قلنا إن الفن الزائف إنما هو تنظيم أحلام اليقظة وتغذيتها[53] والإتجار بها، فالفنان إذن لا صلة له بالمرغوب فيه أو المرغوب عنه. وليس معنى هذا أيضاً أن خيال الفنان قد ترغب أنت فيه أو ترغب عنه. ولكن المعنى المقصود أنه لم يفكر فى حبك أو نفورك ساعة أن حقق تجربته بالأثر الفنى.

---

[1] - Collingwood: The Principles of Art، ص ١٣٦ وما بعدها.

[2] - Collingwood: The Principles of Art، ص ١٣٨.



وما نراه أو نسمعه من استثارة الرغبات الجنسية، والتنفيس عنها للمنكوبين، ورسم المآدب المكتظة بألوان الطعام للجائعين ومغاور الكنوز والنفائس للفقراء المعوزين ليس هو غاية الفن ولكن كما قلنا هى مجرد التعبير عن التجربة الشعورية.

ومهما يكن من أمر استغراق الفنان فى توضيح تجربته الشعورية بالفن؛ ومهما يكن من أمر العادات المصاحبة لهذا التوضيح فإنه يقبل على إبداع أثره الفنى، وهو على وعى كامل بما يقوم به فى هذا السبيل، ولا يمكن أن نقول إنه يندفع إليه مسخراً بقوى خارجية أو أنه يفجر الشعر أو الموسيقى أو المادة تفجيراً فجائياً بحيث يخرج الأثر الفنى دفعة واحدة. ولا يناقض هذا القول ومضات الإلهام التى تأتى الفنان بعد مراحل من الاستثارة والملاحظة وكمون التجربة، ذلك لأن توضيح الشعور بكل ما فيه من خصوصية بوسائل التعبير هو بعينه مزاولة الأثر الفنى.

والوعى شرط أساسى فى تحقيق التجربة، وما من أثر فنى قد صدر عن صاحبه وهو نائم أو حالم أو غافل، كما أن الوعى هو الذى يقوم بمطابقة وسائل التعبير بما فى النفس من شعور، وهو الذى يستحدث التغيير والتنقيح والعلاقات حتى تستوى التجربة أثراً فنياً كامل الملامح والقسمات، نابضاً بالشعور الخاص.

ونحن نستطيع أن نقول فى غير تحفظ إن الأثر الفنى قد تم إبداعه، ولما يخرج بعد من عقل الفنان. ولسنا فى حاجة إلى أن نشغل أنفسنا بالفلسفة الميتافيزيقية التى توفق أو تفرق بين الشىء فى عالم الذهن، أو بين الشىء فى الخارج أو بين الشىء فى الذهن، وإذا عزم مهندس على عمل محطة كهربائية أو جسر للسكك الحديدية فإن عليه أن يتصور ما سوف يعمله، وإذا لم يضع تصوره هذا على الورق رسوماً وخرائط وتخطيطات، ولم يفاتح أحداً فى مشروعه، ولم يتخذ خطوة إيجابية لتنفيذه، فإننا نستطيع أن نقول - ولو على سبيل التوسع البلاغى - إن المحطة الكهربائية أو جسر السكة الحديدية موجودان فى ذهن المهندس. ومن اليسير أن نفرق بين المحطة والجسر قبل تنفيذهما وبعد تنفيذهما فالأولان خياليان والآخران واقعيان.

وهذا التفريق يمكن أن ينطبق على الآثار الفنية، فلو أن موسيقياً قد أنشأ لحناً ولم يسجله بهذه العلامات المتعارف عليها (النوتة) ولم يغنها أو يعزفها، ولم يقم بأى خطوة إيجابية لإذاعتها، فإننا نقول إن اللحن موجود فى ذهن صاحبه فقط، أو إنه لحن خيالى. أما إذا غناه أو عزفه فإنه يستحدث بذلك أصواتاً مسموعة تدل عليه، يصبح اللحن بها واقعياً.

ولكننا لا ننسى أن هناك فرقاً واضحاً بين عمل المهندس وعمل الفنان. فنحن عندما نقول إن المحطة الكهربائية أو جسر السكة الحديدية موجودان فى الذهن، فإننا إنما نقول ذلك على سبيل التوسع البلاغى لا على سبيل الحقيقة، ذلك لأن المحطة الكهربائية أو جسر السكة

الحديدية ليسا هما الموجودين فى الذهن وإنما الموجود خطتهما أو مشروعهما، والمهندس إذا سجل هذه الخطة أو ذلك المشروع فى الأوراق بالرسوم والأرقام، فإننا نستطيع أن نقول إن المحطة أو الجسر موجودان فى هذه الأوراق، أو أنهما هذه الرسوم والأرقام. وأكثر من هذا أننا لا نستطيع أن نزعم أن خطتهما ومشروعهما، هما هذه الرسوم وتلك الأرقام، ذلك لأن ما سجله إنما هو شىء يتوسل به إلى نقل خطته ومشروعه إلى ذهن غيره ممن يشاركون فى صناعته. أضف إلى ذلك أن العمل الهندسى يمر بمرحلة أخرى هى مرحلة التنفيذ. ومعنى هذا أنهما يوجدان على صورة مغايرة للصورة السابقة. فقد تحولا من خطة أو مشروع فى ذهن فرد أو أفراد إلى مادة مشكلة بصورة معينة. وهكذا نستطيع أن نستنتج أن خطة العمل الهندسى أو مشروعه إنما هو صورته مجردة من مادته. أما اللحن الموسيقى فإننا نستطيع أن نقول فى يسر إنه موجود فى ذهن صاحبه[1]، ويكون قولنا هذا على سبيل الحقيقة لا على سبيل التوسع البلاغى. كما أن "النوتة" الموسيقية التى يسجل بها الموسيقى لحنه تختلف عن الرسوم والأرقام التى سجل فيها المهندس مشروعه من حيث علاقتها بالعمل نفسه.

والأثر الفنى إذن ليس هو الصورة المحسوسة من اللحن والرسم والتمثال والقصيدة، ولكنه شىء يقوم على التخيل... التخيل الواعى غير الاضطرارى. إنه كذلك عند الفنان وعند المتذوق سواء بسواء. إنه عمل خيالى ليس من الضرورى أن يأخذ مكانه من عالم الواقع الخارجى وهو يكتمل فى نفس الفنان ويمكن أن يظل فيها، ثم ينتهى آخر الأمر إلى نفس المتذوق ويمكن أن يستقر فيها أيضاً. أما الصورة المحسوسة فهى الوسيلة إلى نقله فحسب، والأثر الفنى الصحيح عمل لا يحصله المتذوق باستعمال حواسه فقط - وهى أدنى وأحط ضروب التلقى - وإنما يدركه حق إدراكه باستعمال خياله.

والنتيجة المنطقية لهذا كله أن الأثر الفنى المحقق للتجربة ليس هو الصورة المحسوسة، فاللحن الموسيقى ليس هو مجموعة الأصوات المتآلفة أو المتنافرة الخاضعة للنسبة والتناسب فى الانفراد والازدواج والقصر والطول. والرسم الفنى ليس مجموعة الخطوط والألوان الممتزجة أو المختلطة، والمجتمعة أو المتفرقة، على قطعة من القماش أو الورق: إن الأثر الفنى شىء وراء هذا - أو بعبارة أوضح - شىء قبل هذا التجسيم الخارجى: إنه شىء خيالى.

ولقد انمحت، أو كادت، النظريات الجمالية القديمة التى كانت ترى أن هذه المجسمات الحسية، هى وحدها الآثار الفنية. ومما يؤكد هذه الحقيقة أن الناس فى أحاديثهم يصدرون أصواتاً مرسلة ومقطعة، وهى ما اصطلحنا على تسميته الكلمات والعبارات. ومن البديهى أن

---

[1] - Collingwood: The Principles of Art، ص ١٣١ وما بعدها.

هذه الأصوات فى ذاتها، ليست هى الأفكار والمشاعر والمصالح التى يريد الناس توضـيحها بعضهم لبعض ولكنها شىء آخر مستقر فى النفس، قبل هذا الانبعاث الصوتى.

وعلى هذا الأساس الفنى الجديد يزول التصنيف القديم للفنون الجميلـة علـى أسـاس الحواس، لأنه أصبح سطحياً لا يستقيم مع طبيعة الفن الجميل كما نفهمه اليوم. ليـست هنـاك إذن فنون بصرية كالرسم والنحت والعمارة، كما كان القدماء يزعمون، وليست هنـاك فنـون سمعية كالموسيقى والشعر والنثر الفنى. الفن شىء وراء هذه الظواهر الحسية وأعمق. يؤيـد هذا الرأى بعض ما استحدث من المذاهب فى الرسم بخاصة. ولقد كان كل متـصل بـالفنون الجميلة يقول إن الرسم فن بصرى، وإن الرسام امرؤ يستعمل عينيـه ولا يـستعمل يـده، إلا لتسجيل ما رأت عيناه. واستمر الحال كذلك إلى أن جاء الرسام الإيطالى سيزانا[55] الذى شرع يرسم كالأعمى. وكان الزائر لمرسمه، يرى الأشياء على غير نظام تعوده البـصر، ويـدرك للوهلة الأولى أن صاحبه يعتمد فى حياته على اللمس؛ لا على البصر، وهو يستعمل الألـوان فى صوره، بيد أنها لا تدل على ما رآه ولكن على ما لمسه. ولعله قد أدرك أن ما نراه علـى الرسوم المسطحة من الألوان والظلال، لا ينقل إلينا المرئيات فحسب، وإنما ينقل إلينـا هـذه المرئيات مصحوبة بذكريات حواس أخرى، ونحن إذا نظرنا إلى المجسم، فإنـه يرتـسم فـى عيوننا بصور مسطحة، وندرك أنها مجسمة بذكرى لمس قديم للشىء نفـسه أو لمـا يماثلـه. وأراد "سيزانا" أن يجعل التجربة لا تقوم على مصاحبة حس لذكرى حس، وإنما تقـوم علـى إدراك صحيح مستخلص من الحس الأصيل، وهو اللمس. وصورة أكداس مجسمة متهاويـة، يكاد يتحاماها المبصر إذا نظر إليها. والأشجار ليست كما يراها المبصرون، ولكن كما يحـس بها العميان. والجسور المصنوعة ليست كما تعهدها، ولكنها بروز وتجاويف.

ومهما يكن من أمر إسراف "سيزانا" فى طريقته وعرض مذهبه، فالذى لا شك فيه أنـه كان أفهم للفن. ولا يقاس نجاحه أو فشله بمدى إحكامه للنسبة والتناسب بين المرئيات، خطوطاً وظلالاً وألواناً، وإنما يقاس نجاحه بمدى ما فى صوره من أصالة الحـس وصـدق التعبيـر. والمتذوق لفن هذا الرسام يستدعى منذ اللحظة الأولى الحس الكامن والشامل وراء المرئيـات، وتنتشر فى نفسه التجربة الشعورية الفذة التى كملت فى وجدان الفنان قبـل أن تتحقـق فـى صوره. وكما أن الرسام اعتمد على خياله فى تحقيق تجربته الـشعورية الخاصـة، فكـذلك المتذوق لابد له أن يعتمد على خياله لكى يحقق التجربة نفسها.

---

[1] ـ Collingwood: The Principles of Art، ص ١٤٤ وما بعدها.

ومن المأثور أننا عندما نستمع إلى الموسيقى لا نحصل على مجرد التعاقب والتآلف فى الأصوات، ولكننا نحصل كذلك على تجارب خيالية قد لا تكون لها صلة بالمسموعات على الإطلاق! والشعر الذى يكاد يستغرق الجهد الفنى للأمة العربية له قوة عجيبة للأحاسيس، فإنه لا يستدعى الأصوات والأوزان والمقاطع التى تتألف منها القصيدة فحسب، ولكنه يستدعى كذلك أصواتاً أخرى ومرئيات ثابتة ومتحركة، وقد يستدعى صوراً شمسية ولمسية أيضاً، ونحن نحصل على هذا كله، وعلى أكثر منه، عندما نتذوق الشعر، ونطرد من انتباهنا ما قد يصرفنا عن مضمونه الشعورى الأصيل من نكتة نحوية أو بلاغية أو علاقة منطقية.

وهكذا يستقر فى خلدنا، أن التجربة الفنية لا يحكيها بتمامها ما يجسمها من مادة مشكلة أو لفظ مصاغ أو صوت مؤلف، ومن هنا كان على الباحث أن يقص أثر هذه التجربة فى حوافزها الباكرة وأن يتتبعها فى فترات نزوع الفنان إلى كمال معرفتها بأثر فنى يوضحها ويخصصها. ومن هنا انصرفت عناية الدارسين للفن إلى المسودات والمشروعات والمفكرات واليوميات، وروايات الخلطاء والمعارف لكى يلموا بأقصى ما يمكن أن يلموا به من تفاصيل التجربة. ولقد احتفل بعض النقاد بالفترة التى يتركز فيها المشروع فى تجسيم التجربة وانتبهوا حتى إلى حركة الفنان فى التهويم والانقباض وطريقته فى التدوين والتسجيل، ومدى توتراته العصبية، فى الحركة والإشارة والكلام، وتناول الوسائل والأدوات، وإذا كان الفنان يمتاز بسبقه فى التعبير عن الشعور وقدرته على تخصيصه فإن المتذوق للفن، لا يستطيع أن يشارك فى التجربة إلا إذا حصل هذا القدر من المعرفة المفصلة عن سيرها ومداها واتجاهها.

والفنان، وهو يحقق تجربته، يعالج فى نفسه، ما يلامس مشاعره من قلق وضيق، ويظل كذلك حتى يطمئن، بينه وبين نفسه، إلى تمام مطابقة الأثر الفنى للتجربة، وهى المطابقة التى تستحدث وحدها الخصوصية المميزة لكل تجربة. وهى الفيصل الذى يجعل الناقد يستطيع أن يفرق بين التجربة الأصيلة، وبين البراعة الصناعية، إذا وجد المضمون يتكرر فى أكثر من قصيدة شعرية، أو لحن موسيقى. والفنان يستشعر انبساط النفس عندما تكمل معرفته لتجربته. وقد يكون ذلك قبل الشروع فى التجسيم، ولقد سبق أن قلنا إن الأثر الفنى يمكن أن يوجد فى نفس صاحبه، قبل تجسيمه، وانبساط النفس لا يذهب بالشعور وإنما يذهب بما كان يلابسه من توتر عصبى، وكأنما أصاب الفنان الفرج بعد الضيق فأحس بنشوة الراحة، وهى نشوة تختلف عن لذة الإشباع الحسى لغريزة من الغرائز، وتختلف كذلك عن المتعة التى يستحدثها الانسجام والتآلف بين الأصوات والأشكال والأشياء! إنها لذة فوق المتعارف عليه من لذات الحس.. إنها ليست مجرد الخلاص من ضيق، ولكنها نشوة تحقيق الإنسانية فى تجربة متعينة.. إنها لذة كمال المعرفة للذات فى لحظة أو لحظات.

اللغة الفنية

... وما دام الفن الجميل هو الجهد الذى يحقق به الإنسان كمال وجوده الإنسانى، فإن دائرته تتسع بحيث تنتظم صوراً ومعانى وأخيلة تشكل آخر الأمر فى مادة محسوسة من التمثال، والرسم، واللحن، والشعر، والحركة.. أى أن الفن الجميل ينعكس بعد تمام تمثله فى النفس على المادة المختارة المشكلة عن وعى وخبرة، وهذه المادة المشكلة تقوم بوظيفة مزدوجة هى تعبير الفنان عن نفسه لنفسه، ثم يتلقى فنه، والفنون تختلف فيما بينها كدوائر جزئية من دائرة أشمل وأعم باختلاف وسائل التشكيل المحسوس للصورة الفنية المتمثلة فى النفس، أو بمعنى آخر تختلف فيما بينها باختلاف الوسيلة إلى التجسيم، كاختلاف الخط واللون عن الصوت، وهذه الوسائل فى مجموعها هى اللغة الفنية، وكل وسيلة خاصة بدائرتها الجزئية إنما هى لغة خاصة لما يمكن أن يسمى فناً خاصاً...

ولسنا فى حاجة لكى نتعرف على هذه اللغة العامة إلى أن نشغل أنفسنا بنشأة اللغة بمعناها الخاص، والأنظار الكثيرة المتصلة بهذه النشأة، وأن نستعيد ما يذهب إليه الأثريون وعلماء الإنسان، وأن نعتمد على ما يقدمه أصحاب التحليل النفسى، وأن نرحل مع الشعائر البدائية ونعيش بينها ونجمع صيحاتها ذلك لأن الأمر فى موضوع اللغة الفنية أقرب من هذا وأيسر فهو يعتمد أولاً وقبل كل شىء على المكابدة الخاصة والملاحظة المباشرة.

ومن البديهى أن التعبير باللسان ليس هو الصورة الوحيدة للتعبير، ونحن نعلم أن هذا التعبير القولى إنما يعتمد على الوعى، بيد أن هناك دلالات أخرى كثيراً ما تنشأ بمعزل عن الوعى. وهى تتألف من حركات بدنية لا يعيها القائم بها مع ما لها من علاقة مباشرة بالشعور الذى يتصور الناس أنها تدل عليه، كعبوس الوجه عند الغضب، وتقلص العضلات عند الألم، ورعدة الجسم كله أو بعضه عند الخوف. وكل نوع من أنواع الانفعال الحادث خارج منطقة الوعى له ما يرفقه من التغير فى الغدد أو العضلات وما إليها. وهذا التغير يدل على الانفعال لملازمته إياه. ويتوقف تفسير هذه التغيرات على فهم من يلاحظها والتفسير عمل عقلى خالص ولا يمكن أن يكون الدلالة الوحيدة على الإحساس... وفرق بين الانفعال الذى يحدث للغير وبين الإحساس الذى يستشعره المرء فى نفسه، ويبقى بعد هذا، الطريقة التى ينقل بها الإحساس كاملاً إلى الغير.. ولهذا النقل مسالك متعددة لعل أقربها ذلك النقل المباشر بلا وسيط، وهو أشبه بالعدوى وقد يتم فى غياب الوعى، مثال ذلك انتشار الذعر بين الناس عندما تحل بهم نازلة عامة كشبوب الحريق أو اندفاع السيل أو هبوب العاصفة، فإن الإحساس بالذعر لا يلم بكل فرد على حدة، ولا يتم بوساطة الملاحظة أو محاولة التفسير أو مجرد الكلام، وليس الذعر هو الانفعال الوحيد الذى ينقل بما يشبه العدوى، فكثيراً ما تنقل إلينا مرأى

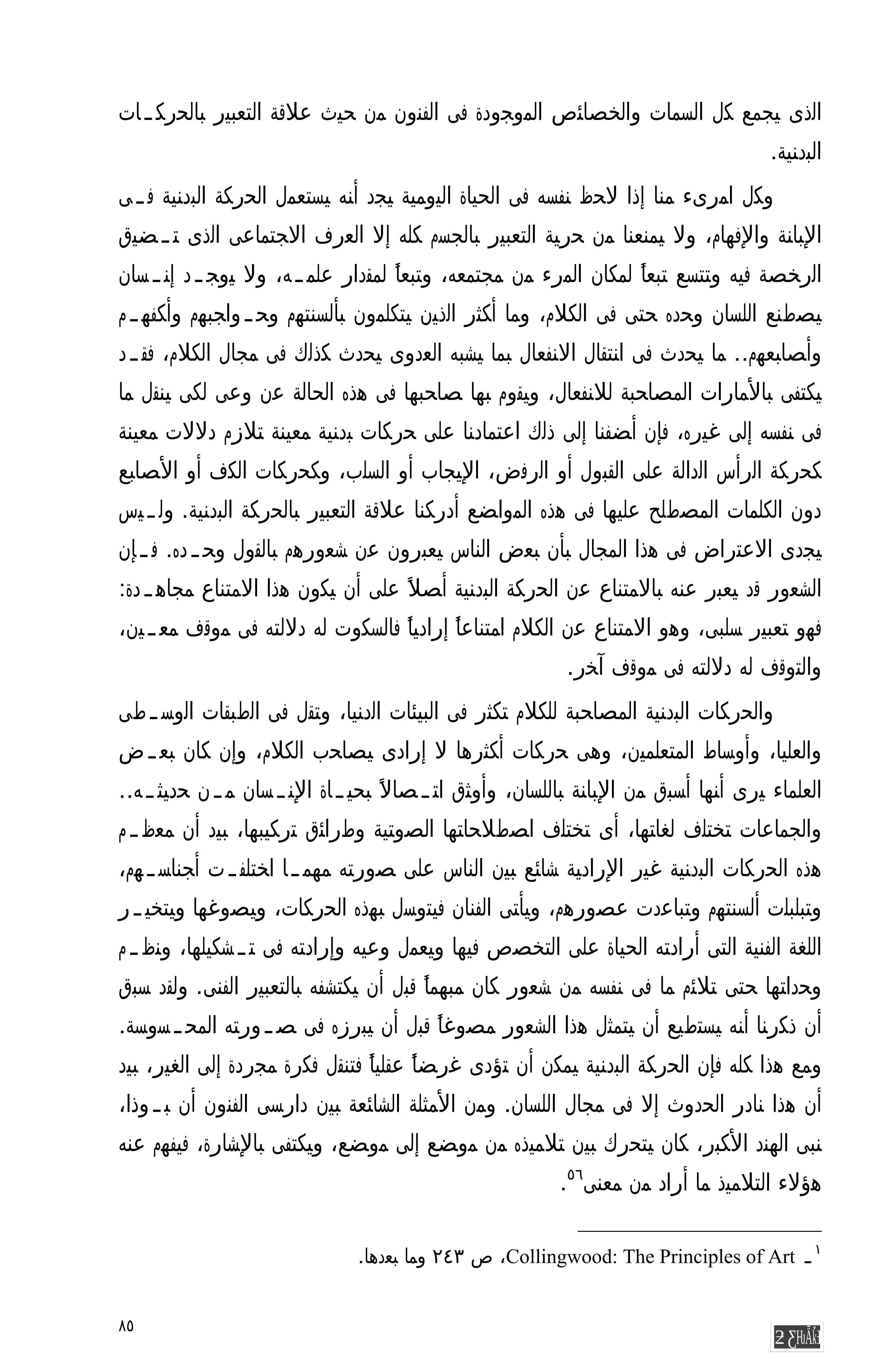
المتألم الإحساس بالألم. ومن الظواهر العجيبة فى الحياة أن انتقال الانفعال لا يتم بين الإنسان والإنسان فحسب، فقد يحدث بين الإنسان والحيوان أيضاً، كما يحدث بين أفراد الحيوان من فصيلة واحدة أو فصائل شتى. وإذا كنت تعيش فى الريف فأنت تعرف هذه الحقيقة معرفة واحدة مضطردة فى كل يوم، ولكم قيل لك ألا تلقى بالك إلى الكلاب وأنت تسير على تخوم القرية، ومع هذا يتفق لك بين حين وحين أن تخاف منه. فإن لاحظت صنيع هذا الحيوان معك فسوف تراه يتحفز للدفاع عن نفسه ويبادر إلى مهاجمتك لما انتقل إليه من الإحساس بالخوف منك، ومن المألوف أن من يخاف الكلاب ويسرع الخطى فى الابتعاد عنها يراها تجد فى اللحاق به مهما جهد فى إخفاء خوفه، ذلك لأن الكلب يحس بتوتر أعصابه انعكاساً لتوتر أعصاب الخائف منه... وهذا الانتقال مباشر لا يحتاج إلى وسيط، وهو يوجد الموقف الانفعالى ولا نقول الشعورى، بين الإنسان والإنسان أو بين الإنسان والحيوان، ويستحدث ضرباً من المشاركة فى الإحساس، وهى المشاركة التى تثمر العطف أو النفور.

ولكن هذه الإمارات على الانفعال والإحساس والشعور ليست تعابير - وقد سبق أن فصلنا ذلك فى حديثنا عن التجربة، ذلك لأن التعابير التى تتألف منها اللغة الفنية العامة إنما هى العمل البدنى الاختيارى الذى ارتقى إلى منطقة الوعى وله فى ذاته دلالة على الشعور. ويجب أن نؤكد هنا هذه الحقيقة، وهى أن اللغة الفنية، سواء أكانت عامة أو خاصة، لابد أن ترتكز على الاختيار والوعى والإبانة المباشرة عن الشعور.. ومن الناس من يقصر هذا العمل البدنى على نوع واحد معين: هو الكلام المنبعث من الجهاز الصوتى. وليس هذا برأى. لأن الكلام بوساطة اللسان صورة لغوية كغيرها من الصور، ولم تصبح له هذه المكانة لما فى طبيعته من حرية التأليف والنظم بين وحداته وإنما أحرز بمكان الصدارة بين الصور اللغوية لأنه أدق فى نقل الأفكار والآراء أى أنه أقدر على تسجيل المجردات ونقلها، أما فى ميدان الفنون التى تعتمد على تمثل المشاعر وتجسيمها فى صورة محسوسة فإنه كغيره من ضروب التعبير الفنى، ونحن نذكر أن بعض الحضارات خلدت بما أثر عنها من الصور اللغوية الأخرى غير القول المحفوظ فى صدور الناس أو المدون على الجدران والأوراق، ولعل الحضارة الرومانية أقوى شاهد على ما نذهب إليه، فلم يؤثر عنها أدب عظيم خالد كالأدب اليونانى، ويكاد يجمع المؤرخون على أنها كانت عالة على اليونان فى الأدب ومع ذلك بقيت آثارها فى العمارة والنحت ناطقة بمكانها من الحياة والتاريخ.

وما من تعبير فنى إلا وله صلة وثيقة بالحركات البدنية أو الإشارات البدنية، فالتصوير يتصل بهذه الإشارات اتصال الرقص بالموسيقى، حتى لنستطيع أن نقرر فى غير احتياط أن كل لغة من هذه اللغات الفنية إنما هو نوع خاص من تلك الإشارات البدنية، ومن اليسير

والحالة هذه أن نقول إن الرقص التعبيرى هو جماع الفنون لأنه يعتمد اعتماداً مباشـراً علـى الحركة البدنية الموقعة. والدلالة فيه تنتظمها الإشارة والإيقاع، وإذا أردنا أن نرسم الفروق بين مختلف الحضارات على مدى التاريخ فلن نجد أنها كانت تختلف فيما بينها بـاختلاف لغاتهـا الصوتية أى باختلاف ألسنتها، وإنما تباينت وتمايزت بما توصلت بـه مـن اللغـات الفنيـة المجسمة لوجدان الفرد ووجدان الجماعة، والمتأثرة فى الوقت نفسه بذوق العصر الذى وجدت فيه.

وإذا كنا قد ارتضينا أن نتصور لغة فنية عامة تنتظم فى دائرتها لغات فنية خاصة فـإن هذا المنهج يجعلنا نأخذ بما يأخذ به فقهاء اللغة بمفهومها اللسانى الخاص، وهو افتراض وجود لغة سابقة فى الزمان تتسم بجميع الخصائص الموجودة فى سائر اللغـات المتفرعـة عنهـا، وهؤلاء الفقهاء يقسمون العالم من الناحية اللسانية إلى فصائل أو سلالات، ولكـل فـصيلة أو سلالة لغة عامة سابقة هى لغة الأم لجنس أو عنصر أو شعب، فما هى إذن لغة الأم فى ميدان الفنون؟. لابد وأن تكون متصلة بالحركات البدنية كلها.. لابد وأن تتوسل بالجـسم كلـه فـى الدلالة على التعبير ولا تقصره على جزء بعينه من هذا الجسم. ولن نجد أمامنا ما ينطبق على هذه الحقيقة سوى الرقص التعبيرى، ذلك لأن كل جزء من الجسم فى حركته وفـى علاقتـه بغيره، وفى تتابعه بل فى توقفه أيضاً يعبر عن خلجة من خلجات النفس تعبيراً أعظم تجسيماً، وأقوى دلالة، وأشد تأثيراً من التعبير بالحركات الصوتية، والمرء الذى يستعمل هذه اللغة يتكلم بكل عضو من أعضاء جسمه. وما نريد أن نتجاوز نطاق الافتراض، وأن نزعم أن لغـة الأم هذه، وهى الرقص التعبيرى، كانت وسيلة الإنسان القديم إلى التعبير عن نفـسه، وحـسبنا أن نقرب الأمر فى اللغة الفنية العامة مفيدين ـ كما قلنا ـ من مكابدتنا، ومـن تجربتنـا، ومـن ملاحظتنا لما نقوم به. وإذا كان فقهاء اللسان يزعمون أن لغة الأم فى كل فصيلة أو سـلالة، كانت أولى لغات هذه الجماعة أو تلك فى الظهور، وعنها توالت اللهجات واللغـات، فإننـا لا نملك أن نسايرهم إلى هذا المدى البعيد، وكل ما نملكه أن نتخير أقرب الفنون إلى اللغة الفنيـة العامة، فالرقص التعبيرى المعقد الذى يتذوقه الإنسان المتحضر اليوم لا يمكن أن يكـون أول الفنون الجميلة على الأرض... قد يذهب أصحاب علم الإنسان إلى أن شعائر البدائيين كانـت تنتظم الحركة والإيقاع انتظام الرقص التعبيرى، وأنها أسبق فى الوجود من كل صورة فنيـة، بل أسبق فى الوجود من كل اتجاه عقلى تطبيقى.. قد يذهبون إلى أن تلك الـشعائر ليـست أم الفنون فحسب، بل أم كل فن وكل فلسفة وكل علم، عنها انبثق التصوير والموسيقى والـشعر والتمثيل، وعنها انبثق النزوع إلى تفسير الظاهر وما فوق الظاهر، وعنها انبثقـت التجربـة العملية المعتمدة على قدر من العلم، أما نحن فحسبنا أن نشير إلى أن الرقص التعبيـرى هـو



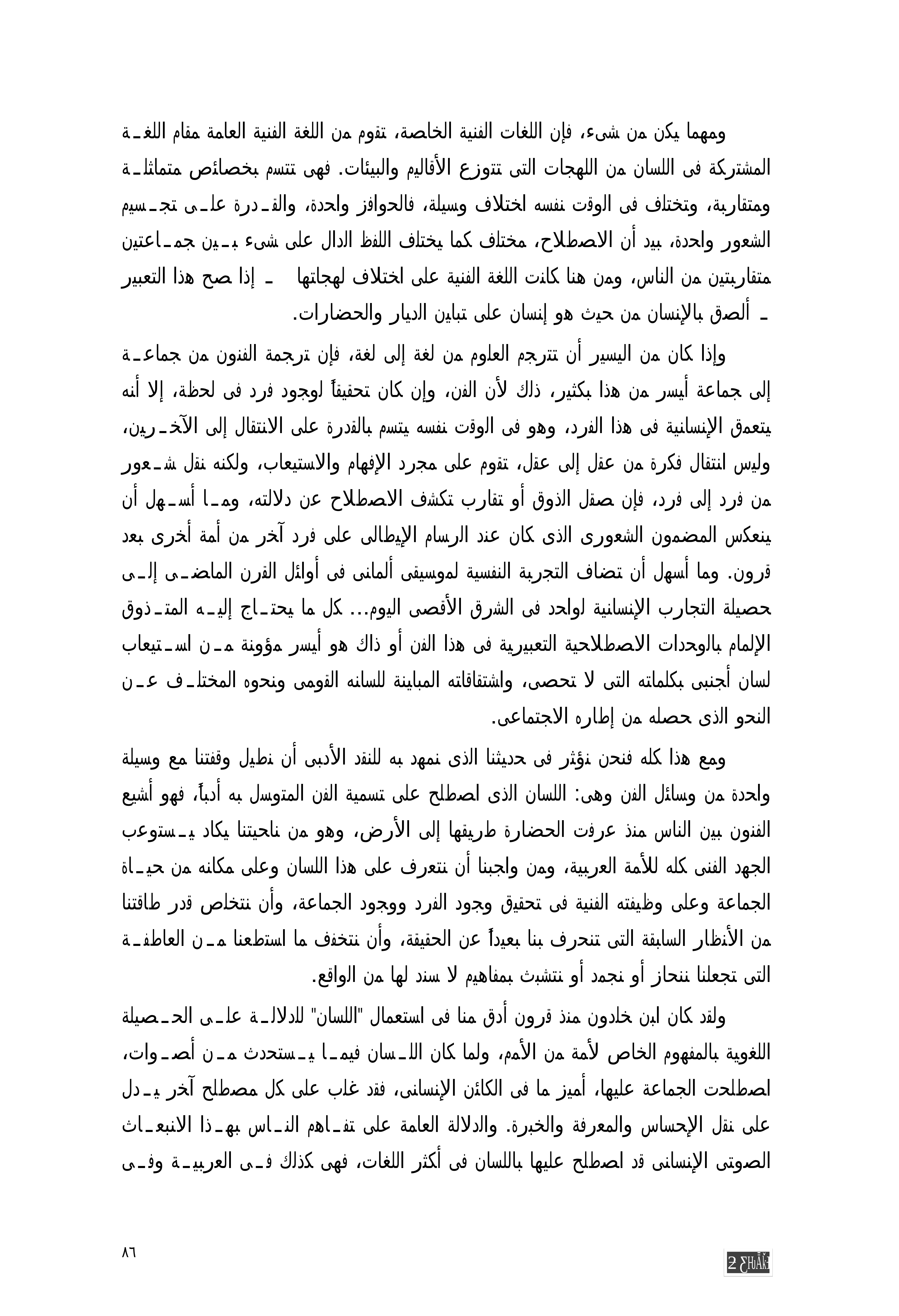
الذى يجمع كل السمات والخصائص الموجودة فى الفنون من حيث علاقة التعبير بالحركات البدنية.

وكل امرىء منا إذا لاحظ نفسه فى الحياة اليومية يجد أنه يستعمل الحركة البدنية فى الإبانة والإفهام، ولا يمنعنا من حرية التعبير بالجسم كله إلا العرف الاجتماعى الذى تضيق الرخصة فيه وتتسع تبعاً لمكان المرء من مجتمعه، وتبعاً لمقدار علمه، ولا يوجد إنسان يصطنع اللسان وحده حتى فى الكلام، وما أكثر الذين يتكلمون بألسنتهم وحواجبهم وأكفهم وأصابعهم.. ما يحدث فى انتقال الانفعال بما يشبه العدوى يحدث كذلك فى مجال الكلام، فقد يكتفى بالأمارات المصاحبة للانفعال، ويقوم بها صاحبها فى هذه الحالة عن وعى لكى ينقل ما فى نفسه إلى غيره، فإن أضفنا إلى ذلك اعتمادنا على حركات بدنية معينة تلازم دلالات معينة كحركة الرأس الدالة على القبول أو الرفض، الإيجاب أو السلب، وكحركات الكف أو الأصابع دون الكلمات المصطلح عليها فى هذه المواضع أدركنا علاقة التعبير بالحركة البدنية. وليس يجدى الاعتراض فى هذا المجال بأن بعض الناس يعبرون عن شعورهم بالقول وحده. فإن الشعور قد يعبر عنه بالامتناع عن الحركة البدنية أصلاً على أن يكون هذا الامتناع مجاهدة: فهو تعبير سلبى، وهو الامتناع عن الكلام امتناعاً إرادياً فالسكوت له دلالته فى موقف معين، والتوقف له دلالته فى موقف آخر.

والحركات البدنية المصاحبة للكلام تكثر فى البيئات الدنيا، وتقل فى الطبقات الوسطى والعليا، وأوساط المتعلمين، وهى حركات أكثرها لا إرادى يصاحب الكلام، وإن كان بعض العلماء يرى أنها أسبق من الإبانة باللسان، وأوثق اتصالاً بحياة الإنسان من حديثه.. والجماعات تختلف لغاتها، أى تختلف اصطلاحاتها الصوتية وطرائق تركيبها، بيد أن معظم هذه الحركات البدنية غير الإرادية شائع بين الناس على صورته مهما اختلفت أجناسهم، وتبلبلت ألسنتهم وتباعدت عصورهم، ويأتى الفنان فيتوسل بهذه الحركات، ويصوغها ويتخير اللغة الفنية التى أرادته الحياة على التخصص فيها ويعمل وعيه وإرادته فى تشكيلها، ونظم وحداتها حتى تلائم ما فى نفسه من شعور كان مبهماً قبل أن يكتشفه بالتعبير الفنى. ولقد سبق أن ذكرنا أنه يستطيع أن يتمثل هذا الشعور مصوغاً قبل أن يبرزه فى صورته المحسوسة. ومع هذا كله فإن الحركة البدنية يمكن أن تؤدى غرضاً عقلياً فتنقل فكرة مجردة إلى الغير، بيد أن هذا نادر الحدوث إلا فى مجال اللسان. ومن الأمثلة الشائعة بين دارسى الفنون أن بوذا، نبى الهند الأكبر، كان يتحرك بين تلاميذه من موضع إلى موضع، ويكتفى بالإشارة، فيفهم عنه هؤلاء التلاميذ ما أراد من معنى[٥٦].

---

[١] ـ Collingwood: The Principles of Art، ص ٢٤٣ وما بعدها.



ومهما يكن من شىء، فإن اللغات الفنية الخاصة، تقوم من اللغة الفنية العامة مقام اللغة المشتركة فى اللسان من اللهجات التى تتوزع الأقاليم والبيئات. فهى تتسم بخصائص متماثلة ومتقاربة، وتختلف فى الوقت نفسه اختلاف وسيلة، فالحوافز واحدة، والقدرة على تجسيم الشعور واحدة، بيد أن الاصطلاح، مختلف كما يختلف اللفظ الدال على شىء بين جماعتين متقاربتين من الناس، ومن هنا كانت اللغة الفنية على اختلاف لهجاتها - إذا صح هذا التعبير - ألصق بالإنسان من حيث هو إنسان على تباين الديار والحضارات.

وإذا كان من اليسير أن تترجم العلوم من لغة إلى لغة، فإن ترجمة الفنون من جماعة إلى جماعة أيسر من هذا بكثير، ذلك لأن الفن، وإن كان تحقيقاً لوجود فرد فى لحظة، إلا أنه يتعمق الإنسانية فى هذا الفرد، وهو فى الوقت نفسه يتسم بالقدرة على الانتقال إلى الآخرين، وليس انتقال فكرة من عقل إلى عقل، تقوم على مجرد الإفهام والاستيعاب، ولكنه نقل شعور من فرد إلى فرد، فإن صقل الذوق أو تقارب تكشف الاصطلاح عن دلالته، وما أسهل أن ينعكس المضمون الشعورى الذى كان عند الرسام الإيطالى على فرد آخر من أمة أخرى بعد قرون. وما أسهل أن تضاف التجربة النفسية لموسيقى ألمانى فى أوائل القرن الماضى إلى حصيلة التجارب الإنسانية لواحد فى الشرق الأقصى اليوم... كل ما يحتاج إليه المتذوق الإلمام بالوحدات الاصطلاحية التعبيرية فى هذا الفن أو ذاك هو أيسر مؤونة من استيعاب لسان أجنبى بكلماته التى لا تحصى، واشتقاقاته المباينة للسانه القومى ونحوه المختلف عن النحو الذى حصله من إطاره الاجتماعى.

ومع هذا كله فنحن نؤثر فى حديثنا الذى نمهد به للنقد الأدبى أن نطيل وقفتنا مع وسيلة واحدة من وسائل الفن وهى: اللسان الذى اصطلح على تسمية الفن المتوسل به أدباً، فهو أشيع الفنون بين الناس منذ عرفت الحضارة طريقها إلى الأرض، وهو من ناحيتنا يكاد يستوعب الجهد الفنى كله للأمة العربية، ومن واجبنا أن نتعرف على هذا اللسان وعلى مكانه من حياة الجماعة وعلى وظيفته الفنية فى تحقيق وجود الفرد ووجود الجماعة، وأن نتخلص قدر طاقتنا من الأنظار السابقة التى تنحرف بنا بعيداً عن الحقيقة، وأن نتخفف ما استطعنا من العاطفة التى تجعلنا ننحاز أو نجمد أو نتشبث بمفاهيم لا سند لها من الواقع.

ولقد كان ابن خلدون منذ قرون أدق منا فى استعمال "اللسان" للدلالة على الحصيلة اللغوية بالمفهوم الخاص لأمة من الأمم، ولما كان اللسان فيما يستحدث من أصوات، اصطلحت الجماعة عليها، أميز ما فى الكائن الإنسانى، فقد غلب على كل مصطلح آخر يدل على نقل الإحساس والمعرفة والخبرة. والدلالة العامة على تفاهم الناس بهذا الانبعاث الصوتى الإنسانى قد اصطلح عليها باللسان فى أكثر اللغات، فهى كذلك فى العربية وفى

الإنجليزية وفى الفرنسية (Langue.. Language) وقد تبدو هذه الحقيقة بسيطة للوهلة الأولـى، ولكنها فى مجال الأدب غير واضحة عند أكثر الدارسين ذلك لأن الأصل فـى اللغـة بهـذا المفهوم الخاص، هو المخارج الصوتية المركبة التى يقوم اللسان بأعظم جهد فى إصـدارها، والتى اصطلحت الجماعة على دلالتها، فالأصل هو المنطق المجهور الذى تصاحبه – كما قلنا – حركات بدنية أخرى. وهذه المخارج المركبة لا تقـوم بـذاتها، ولا بمجـرد تأليفهـا، ولا بإدارها، إنما تقوم أيضاً بطبيعة الصوت ومقداره وحالة تتابعه، أى تقوم بالنبرة... بالارتفـاع أو الانخفاض... بالاسترسال أو التوقف وما إلى هذا بـسبيل، وليـست الأفكـار أو الأشـياء يستدعيها المتكلم لنفسه أو لغيره هى هذه المخارج مهما كانت، فأنا إذا قلت "شـجرة" فلـست أقصد مخارج هذه الحروف المركبة مهما كانت نبرتى، وإنما أقصد استدعاء هذا النبات بجذره وساقه وأغصانه، وما اللفظ إلا اصطلاح على هذا النوع من الكائنات، فالأفكار والأشياء غير الكلمات والجمل وإن كانت تدل عليها؛ ذلك لأن اللغة وسيلة إلى المعرفة، وإلى نقل الإحساس والعلم من فرد إلى فرد... بل إن وظيفتها أعمق من هذا وأشمل، لأنها تحكى موقف الفرد من نفسه ومن غيره، وموقف الجماعة من ذاتها العامة ومن الجماعات الأخرى، فاللغة المنطوقـة ثمرة المتجمع؛ والعامل الأكبر عليه فى وقت واحد، وهى ليست للإفهـام والإبانـة فحـسب، ولكنها اتجاه سلوكى عند الطفل وعند الرشيد وعند البدائى وعند المتحضر جميعاً.

ولسان الأمة، أى لغتها المنطوقة، هو الحصيلة الكاملة لجميع لهجاتها الطبقية والمحليـة مع وسيلتها إلى التفاهم المشترك بين وحدتها الاجتماعية أى اللغة العامـة (Lingua Franca). ولا يظن أحد أن هناك تبايناً بين وظيفة اللهجة المحليةأو الطبقية وبين وظيفة اللغة العامة، فقد استقر فى أخلاد البعض أن الأمر لا يعدو أن يكون حرباً بينهمـا، لأنهـم تـصوروا الحيـاة الاجتماعية كلها على أنها معركة متصلة لا تخمد، بيد أن المجتمع المتجانس فيه من عوامـل النزوع إلى الانسجام والتوحد أكثر مما فيه من عوامل التكثر والافتراق، ومن هنا يمكن القول إن الوظيفتين تتكاملان[٥٧] فى المجتمع أو الأمة، ويكون بينهما من مرونة الأخذ والعطاء ما بين الناس من وشائج الاتصال، فاللهجة تحكى القسمات التفصيلية فى البيئة المحليـة أو الطبقيـة، واللغة العامة تحكى الملامح المشتركة لجميع البيئات المحلية والطبقية فى المجتمع الكبير. وما رأيناه من انفساخ لاتينية القرون الوسطى عند ظهور القوميات فى أوربا، إنما كـان مـصدره إحساس الجماعات بمدى أجنبية هذه اللغة عند بعضها، وارتفاعها إلى ما يشبه الأجنبية علـى بعضها الآخر. كما أن استقرار الجماعات فى أوطان ذوات حدود جغرافية فترات طويلة مـن الزمان يباعد بين اللهجات، وتظل السمات المشتركة بارزة فى اللهجـات. حتـى ولـو أدت

---

[١] ـ Otto Jespersen: Mankind, Nation and Individual، ص ٣٨ وما بعدها، ص ٦١ وما بعدها.

المصالح المتنازع عليها إلى لجاج الحرب، وكلما تلاحمـت الجماعـات تلاحمـت اللهجـات المتشعبة عن أصل واحد، واقتربت اللغات المنحدرة من أصول مختلفة. وفى كل مجتمع نزوع إلى التوحد من ناحية، وإلى الصعود إلى أعلا من ناحية أخرى، ولذلك رأينا اللهجات تحـاول مع أصحابها اصطناع نموذج مشترك عام قد يكون لغة "الملك" عند الإنجليز، أو لغة "النـبلاء" عند الفرنسيين. مثل الجماعة فى ذلك مثلها فى جميع المراسيم التى تتعلق بالمحافظـة علـى ذاتها العامة، وهى المراسيم التى تتأصل فى التقاليد والعرف، والتـى نراهـا فـى الأعيـاد والحفول.

وتحرص كل جماعة كبيرة على لغتها العامة حرصها على الذات كما تحرص كل وحدة اجتماعية صغيرة على لهجتها الخاصة أيضاً، ولكن بدرجة أقل، والنموذج اللغوى أو اللـسانى كأى نموذج اجتماعى آخر من حيث الخصائص، وإن كان أقوى فاعلية، والجماعة تلتمسه فى عصر نقاء الجنس الذى تتصور أنها انحدرت عنه. أى أن هناك مقياساً لسانياً يحاول أن يوحد بين الأفراد والوحدات وهو مقياس تاريخى جغرافى فى وقت معاً.. تاريخى يتـصل بعـصر البطولة كما تتخيلها الجماعة، أو كما حدثت فى واقع الحياة منذ زمـان سـحيق، وجغرافـى ينحصر فى الموطن الأصلى الذى تشعبت الجماعة منه، وهو الموطن الذى يقل فيـه التـأثر بالعوامل الأجنبية الخارجية، وبخاصة من الوجهة اللسانية. ولقد فطن الأقدمون من العرب إلى هذه الحقيقة، فتشبثوا بالفصيح، واعترفوا باللهجات وحاولوا أن يعصموا أفرادهم من نقيـصة الخروج على النموذج المعترف به وذلك بإرسالهم إلى الموطن الأصيل للسان العرب، أى إلى البادية.

وعلى الرغم من هذا كله، فإن المعجم اللغوى للسان أمة من الأمم لا يمكـن أن يكـون منحصراً فى الوطن الأول، أو مقصوراً على فترة قديمة من فترات التاريخ، ذلك لأنه يحكـى حياة هذه الأمة فى تشعبها وتطورها... فى توزعها على أقاليم مختلفـة ومرورهـا بعـصور متعاقبة، واتصالها بالحرب وبالتعامل بأمم أخرى، ناهيك بالفتح والغزو والغلب والسلطان وهذا هو السبب الذى دفع أسلافنا من علماء اللغة إلى الاعتراف بالدخيل حتى فى العصر الجاهلى. ويمر اللسان بالتعبير مرور الأمة به فتسقط من المعجم ألفاظ وتحل فى موضعها ألفاظ وتتعدل اصطلاحات ودلالات ويتحول المضمون الحسى إلى مضمون معنوى مجرد، ومن هنا كان من الخطأ البين أن نحتكم فى لغة عصر آخر، وفى لهجة قبيل على لهجة قبيل آخر.

ولكل فرد أيضاً معجمه اللسانى الخاص، وإن كانت حصيلته اللغوية مستمدة بأجمعها من إطاره الاجتماعى، ومن أمته على السواء، فإذا نشأ أخوان فى بيت واحد، فإنهمـا يتـشابهان لهجة، وقد يختلفان لثغة ونبرة، وأكثر من هذا أنهما لابد أن يختلفان معجماً لغوياً، فقد تغلـب

ألفاظ على لسان الأول ولا يكاد يستعملها أخوه، لأسباب تتعلق باستعداد كـل منهمـا لتقبـل المعارف والحكم على الأشياء، والإبانة عن النفس، والتفاهم مع الآخرين، وقد تكون من هـذه الأسباب نوع المهنة التى يزاولها كل منهما، فكمـا أن للبيئـة المحليـة معجمهـا، وللطبقـة الاجتماعية معجمها، وللعشيرة معجمها، وللبيت معجمه، فكذلك لكل مهنة أو صناعة المعجـم الذى يميزها، وأنت تلحظ ذلك بين جميع الطوائف فى المجتمع الواحد، فقد يتقارب المتعلمـون ثم يختلفون من حيث المعجم اللغوى باختلاف المحاماة عن التعلـيم.. عـن الهندسـة.. عـن الطب.. وقد يتفق المزارعون لهجة فى قرية واحدة، ثم يختلفون من حيث تاريخ كل بيت فـى هذه القرية..

ويذكر علماء اللسان المحدثون أن المجتمع وحده ليس العامل على تحصيل الأفراد للغة، ذلك لأنهم وجدوا فى دراساتهم التفصيلية أن ألفاظاً تضاف إلى المعجم الحى فى قرية أو مدينة أو أمة أو طبقة، وأن هذه الألفاظ لم يأت بها التجار الوافدون أو الغزاة الفاتحون، وإنما ابتكرها فرد واحد ثم نقلت عنه، واتسع النقل واستمر حتى استقرت فى مكانها من المعجم اللسانى وإن كان من العسير أن يعرف على التحقيق هذا الفرد[٥٨]. وينسحب هذا التفـسير الفـردى علـى الدلالات والمعانى أيضاً فقد يحور أحد الأفراد فى جماعة صغيرة أو كبيرة المضمون الـذى يحمله الاصطلاح، ولا يعدو أن يكون الأمر على سبيل التوسع أولاً، ثـم يـشيع الاسـتعمال الجديد، ويدور اللفظ بمدلوله المجازى على الألسنة، ويتحول المجاز بـدوره إلـى حقيقـة.. فالمجتمع يعطى اللغة لجميع الأفراد والوحدات بيد أن هذه الأفراد وتلك الوحـدات يـضيفون ويعدلون... يضيفون مادة لسانية جديدة، ويعملون عن وعى وعن غير وعى على تعديل القيمة الاصطلاحية لبعض المواد الموجودة فى المعجم الحى.

والإنسان فى محاولته الدائبة على تحقيق وجوده الفردى والجمعى، يرى عند المكابـدة قصور وسائط التعبير عن الوفاء بهذا الغرض الكبير، ولا يتاح النجاح الكامل إلا لهذه القلة من الفنانين الافذاذ الذين وصفناهم بالعبقرية. فإن تجسيم التجربة وتخصيصها يتطلبان علماً نافـذاً بوسيلة التعبير، وما فيها من خصائص وسمات تدفع إلى النظم والتركيب والصياغة، وأن كل امرئ منا تطالعه هذه الحقيقة، فما أيسر أن ينقل الإنسان إحساسه العام، وما أعسر أن ينقلـه برمته وتمامه، وقد ذكر قاسم أمين فى كلماته أنه كلما أحس بشعور ما، وأراد أن يعبر عنـه وجد بعد طول المحاولة وكثرة الكلام أنه قال شيئاً عادياً أقل مما كان ينتظر، وأن أحسن مـا فى نفسه بقى فيها مختفياً. ومن هنا كان الفرد المؤثر فى لغة أمته ليس أجمعهم لشوارد اللغـة ولا أعرفهم بألفاظها ومعانيها، ولا أفقههم بنحوها وصرفها. ولكنه الفرد الذى تأخذ الجماعـة

---

١ ـ Otto Jespersen: Mankind, Nation and Individual، ص ٢٧ وما بعدها.

عنه عن وعى وعن غير وعى، إما لمكانه من المجتمع، وإما لقدرته الفذة على التعبير عن نفسه لنفسه ثم لمجتمعه، ولعل هذا هو السبب الذى جعل الألفاظ التى يضيفها الأفراد إلى المعجم الحى أكثرها من عمل الأدباء فى المجال الفصيح وفى المجال الشعبى على السواء، وجعل تعديل المضمون إنما يأتى منهم أولاً على سبيل التوسع البلاغى، ثم يستقر فى المعجم على سبيل الحقيقة.

ويخلط بعض الناس بين اللغة المنطوقة فى أصلها وطبيعتها، وبين تلك الرموز التعسفية التى اجتهد الإنسان فى وضعها لتسجيل المخارج المركبة التى اصطلحت الجماعة عليها، ونعنى بها الكتابة أو التدوين. ولا يزال بين النقاد من يتصور الأديب كاتباً فحسب، وليس هذا بصحيح لسببين جوهريين: أولهما أن الأثر الأدبى، كما ألمعنا فى فصل مضى، ليس هو التسجيل، وثانيهما أن التدوين عبارة عن رموز لا قيمة لها فى ذاتها، وإنما كل قيمتها فيما حملته الجماعة إياها من قيمة صوتية، وليس من المعقول أن تصبح الخطوط المرئية أصواتاً بذاتها، ولكن المعقول هو أن المجتمع حملها دلالة على المخرج أو الصوت، فرسم الحرف "س" لا يدل إلا على خط متكسر ومنحن، ولكن الصفير غير المفخم الذى يمتاز أو يختلف عن دلالة الحرف "ص" هو اصطلاح جمعى. ولا يغض ذلك من قيمة التدوين فى الحياة والحضارة، فقد أضاف إلى الإنسان طاقة فوق طاقته، وأكسبه بعداً أطول من البعد الذى يبلغه الصوت البشرى، ومنحه عمراً يضاعف عمره المحدود حتى استطاع أن يحافظ على تجاريبه ومشاعره عبر العصور، وأن ينقلها عبر الحواجز والحدود. وهذه الرموز التى ترجمت المسموع إلى مرئى، وجعلت حاسة أخرى يستعين بها الإنسان على التسجيل والاستيعاب فأشركت العين مع الأذن فى التلقى، وإن ظل اللسان فى موضعه الأصيل، فالمرء يتكلم بلسانه، ويتلقى الحديث عنه الآخرون بآذانهم. ويستعملون عيونهم فى القراءة لاستدعاء صورة حسية للصوت.

إذا كنا قد وسعنا الدائرة، وجعلنا التجربة الفنية تمتد فتشمل جميع ما يقوم به الفنان فى غضونها من توترات عصبية، فإن الأمر يقتضينا أن نوسع دائرة اللغة الفنية العامة، واللغة اللسانية الخاصة بخاصة بحيث تضم جميع عناصرها من ناحية وكل ما يصاحبها من ناحية أخرى، والنطق لا يمكن أن ينفصل عن موسيقاه، ولذلك كانت لكل أمة موسيقاها اللسانية التى تميزها، ولكل وحدة جماعية موسيقاها التى تنتظمها لهجتها، ولكل فرد فى حديثه وموسيقاه التى تلونها طبيعة صوته، ومقومات شخصيته. ومن الخطأ البين أن يقسم النقاد الفن المتوسل باللسان إلى شعر وإلى نثر فنى على هذا الأساس العجيب، وهو أن الشعر هو الذى يختص بالموسيقى، أما النثر فمرسل عاطل عن هذه الموسيقى.

وسيأخذك العجب عندما ترى أننا مطالبون بتحديد أهم مصطلحين في الأدب وهما الشعر والنثر الفنى، فقد يبدو للوهلة الأولى أن تفسيرهما من الوضوح بحيث لا يحتاجان إلى عناء فى التحديد، ومع ذلك فإننا سنواجه أشيع خطأ فى التاريخ الأدبى وهو أن الشعر مقابل للنثر، وأن أساس التفريق بينهما يقوم على المشاكلة والمناسبة فى الصوت، أى على الموسيقى بحيث يلتزم أولهما ترتيباً محدوداً فى الحركات والسكنات، وجرساً معيناً تنتهى إليه كل فقرة من فقراته فى الغالب الأعم، أما ثانيهما فعلى النقيض مرسل فى كثير من التحرر الذى يبعده عن الانصباب فى قوالب بعينها والخضوع لأوزان فى الصوت لا يتعداها، وهو إن خضع لشىء من هذا فتحلية غير أساسية يقوم بها وبدونها على السواء. وما نظن أننا فى حاجة إلى أن نقف طويلاً عند التعريف السلفى القديم الذى كان يرى أن "الشعر هو الكلام الموزون المقفى الذى قصد إلى وزنه وتقفيته قصداً أولياً"[59] أى أن كل من يصدر عنه كلام فيه وزن وتقفية عفو الخاطر دون تعمد مقصود فليس بشاعر، وهذا النظر السلفى حدد دائرة الشعر على أساسين اثنين يقوم أولهما على القالب أو الشكل العام، ويقوم الثانى على نية المتكلم، وهو أشبه ما يكون بالحكم الأخلاقى أو القانون على سلوك الفرد، ولقد سبق أن عرفنا أن الصورة المجسمة الخارجية ليست هى الأثر الفنى، ولو أن الذين وضعوا هذا الحد تحولوا عن نية المتكلم إلى تمثل الشعور وتخصيصه فى النفس قبل الجهر به أو تسجيله لكانوا أقرب إلى إدراك التجربة الفنية وكان من الطبيعى أن يضعوا النثر فى القطب المقابل كأنما الأمر لابد أن يقوم بينهما على أساس التناقض، فقرروا ببساطة أن النثر الفنى هو كل كلام مجرد عن الوزن والقافية، واختفى البحث عن نية المتكلم، لأنها كانت مرتبطة فى الشعر بتعمد الوزن والقافية عن وعى ومجاهدة. ولن نكون أسعد حظاً إذا نحن توجهنا إلى الغربيين المحدثين فإن تعاريفهم على كثرتها يمكن أن تندرج فى مجموعتين صدرت الأولى عن طائفة كابدت الإنشاء الشعرى ورأت فيه انبعاثاً حيوياً، وصدرت الأخرى عن فلاسفة يقيسون الفنون، ومنها الشعر بمعايير المنطق ومقاييس العلم، ويخضع أولئك وهؤلاء لآراء ثابتة يتعصبون لها وإن حملت فى أعطافها عناصر تدفع إلى الجدل والمناقشة، ولعل الباعث على كل هذا الخلاف هو اختلاف فى النظرة إلى الشعر، فهو يرى من ناحية على أنه وظيفة أساسية من وظائف الحياة وجهد مبدع متكامل، ويرى من ناحية أخرى على أنه عمل صناعى خارجى يقوم بحذق آلى خاص[60]. والمقابلة بين الشعر والنثر غير مضبوطة، فالشاعر يمكن أن تلازمه صفة الشعر بلا نظم، وكما أننا نستطيع أن نفرق فى لغتنا بين "الشعر والنظم" فإن اللغات الأوربية تفرق كذلك

---

[1] ـ التهانوى: كشاف اصطلاحات الفنون، ج١، ص ٧٤٤.

[2] ـ Mackail: Lectures on Poetry، لندن ١٩١٤، ص ٧.

بين Poetry وVerse. وقد احتجنا فى اصطلاحاتنا الحديثة إلى تسمية بعض ضـروب القـول "بالشعر المنثور" وهى ترجمة لكلمة Prosaic Poetry ولم نستعمل بعد النثر الـشعرى Poetic Prose وهذا يدل على أن الفصل بين الشعر والنثر ليس تاماً. والراجح أن هذه المقابلة التى لا تزال شائعة وموجودة فى كثير من فصول النقد الأدبى الحديث أوجـدها عـدم التـدقيق فـى استعمال الألفاظ والمصطلحات فاختلاط الشعر بالنظم.

ويرى بعض الدارسين للشعر أنه "اللغة النموذجية" وهذا الرأى لا يقل خطأ عن سـابقه لأنه يجعل الشاعر يلتمس أول ما يلتمس نموذجاً لغوياً أو على الأصح يحاول أن يضع بنفـسه عن إرادة ووعى لغة نموذجية وهو أخذ بالمذهب القائل بالمثال والنموذج فى الفن، يخرجه من دائرته المخصصة للشعور بالتعبير إلى دائرة الصناعة أو الحرفة التى لا يمكـن أن تقـوم إلا على أساس من مثال متصور فى الذهن أو توضع تصميماته ورسومه على الورق.

وأصح من هذا أن ننظر إلى الأدب على أنه وحدة كاملة مهما اتسعت دائرته وأنه كغيره من الفنون الجميلة لا يختلف عنها إلا فى وسيلة التعبير، وهى اللسان أو اللغة المنطوقة. وأنه فى شعره ونثره الفنى يقوم بالكشف عن التجربة لصاحبها ثم لمن يتلقاها ويتذوقها. وبهذا الفهم لا نجرد النثر الفنى من الموسيقى التى هى صفة أصيلة فى اللغة المنطوقـة قبـل أن تكـون خصيصة من خصائص الأدب ولا نقصر الموسيقى على الشعر وحده، ويكون التفريق بينهما على أساس نفسى، فإن الموسيقى فى الأدب ترتفع عن مجرد موسيقى لغوية لسانية وتـستعين بدلالات أخرى غير مجرد دلالات المخرج والنبرة، توجد فى الترديد والمماثلـة والمـشاكلة والمقابلة والتوقف والاسترسال والإيقاع وهى تصاحب الشعور المعبر عنه، وتساير جيـشانه، وتحكى درجته ومقداره فإذا زاد الانفعال ارتفعت النبرة، وتداخلت، وتعقدت، وإذا هدأ واقترب من التأمل خفتت هذه النبرة وانبسطت، فالشعر هو الجانب الذى يحكى قوة الانفعـال، والنثـر الفنى هو الجانب الآخر الذى يحكى هدأة هذا الانفعال، وتقف فى منزلة بين المنزلتين انفعالات متوسطة بين العنف والهدوء تأخذ من خصائص الشعر، ومن خصائص النثـر الفنـى علـى السواء، والمقترب من النثر هو "النثر الشعرى". ولا يمكن أن توضع حدود وتعاريف جامعـة مانعة كما يذهب المنطق فى ميدان الفن الجميل، ولا يمكن أن نرسم خطوط فاصلة بين نـوع ونوع فى هذه الفنون.

وبهذا الإدراك نتخلص من مشكلات كبيرة تتعلق باللغة الفنية بـصفة عامـة وباللغـة المنطوقة بصفة خاصة، ونستطيع أن نفرق بين اللسان وبين التدوين أو الكتابة، وبـين اللغـة المشتركة رسمية كانت أو غير رسمية، وبين اللهجات المحلية أو الطبقية، أو نتعـرف علـى صنيع الأديب بوسيلته إلى التعبير، كما تعرفنا على وسيلة الفنان، وإذا كان الأدب هو الأديـب

فإن لغته الأدبية أكثر تخصصاً حتى من لهجته المحلية أو الطبقية ومن مقدار علمه بالمفردات والدلالات والنحو والصرف والعروض وما إلى هـذا بـسبيل... إنهـا قـسماته ومقومـات شخصيته... إنها سلوكه مع نفسه ومع الحياة والناس... موقفه من حادثة معينـة فـى لحظـة معينة عندما ننظر فى أثر أدبى واحد... وتكون اللغة الأدبية لجماعة من الجماعات أو أمة من الأمم هى قسماتها، أو مقومات شخصيتها العامة... إنها سلوكها مع نفسها ومع الحياة وسـائر الجماعات والأمم، إنها موقفها من حادثة معينة فى فترة معينة، إذا نحن نظرنا إلـى إنتاجهـا الأدبى فى مرحلة بذاتها أو عصر بذاته.

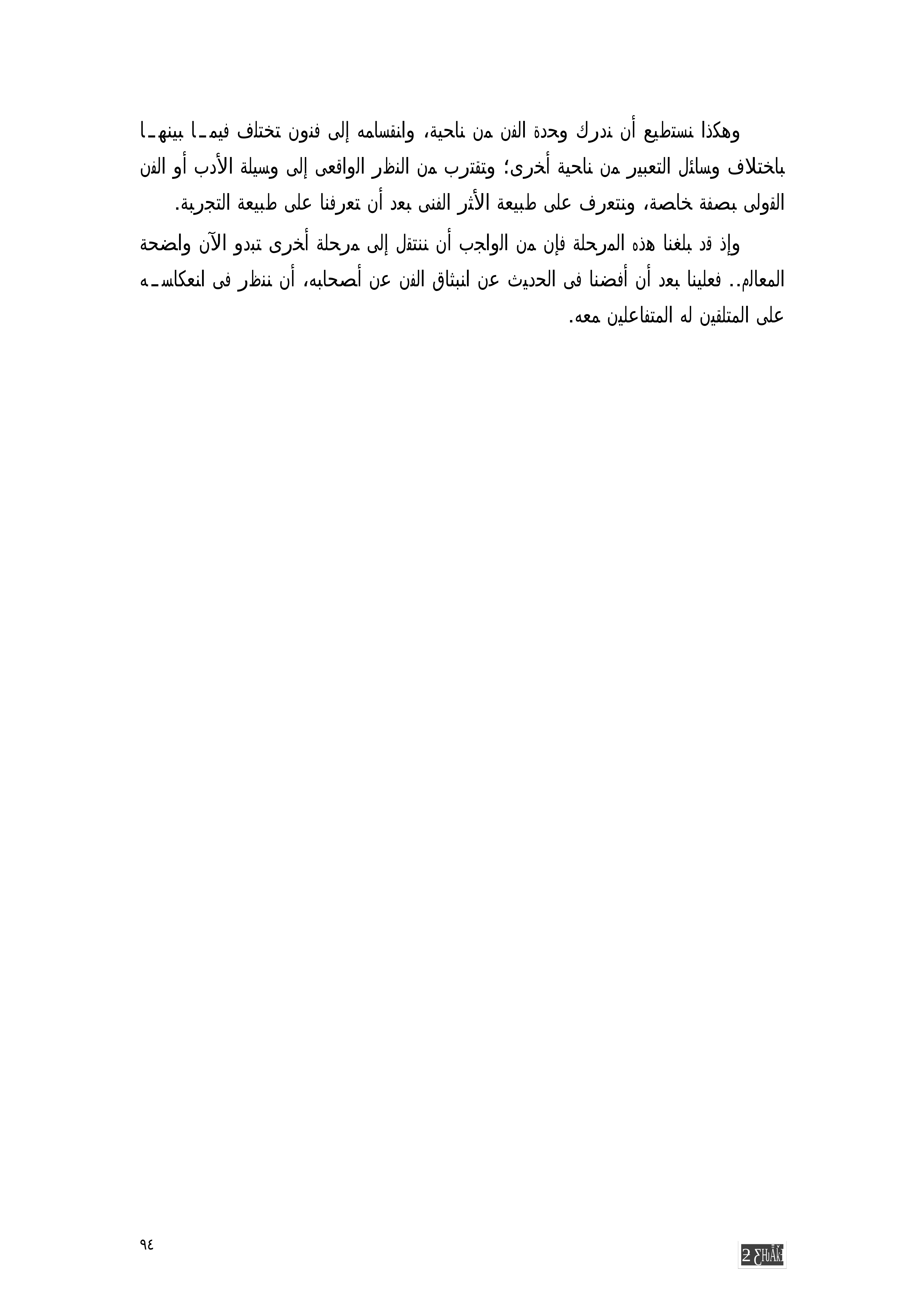
وليس التفنن الأدبى، ولا يمكن أن يكون، وقفاً على طبقة مهمـا كانـت مكانتهـا مـن المجتمع أو السلطان، ولذلك كان إبداع الأدب - ولا نقول تذوقه، حظاً مـشتركاً بـين كـل الطبقات والبيئات. وما نراه من الاعتراف بصورة من الأدب دون غيرها لارتباطها بلهجـات لا يمكن أن يكون رأياً منصفاً. ولقد أدرك ذلك بعض الأقدمين... وحسبنا أن نورد هنا قـول ابن الأثير: "فينبغى لك أن تعلم أن الجهل بالنحو لا يقدح فى فصاحة ولا بلاغة، والدليل علـى ذلك أن الشاعر لم ينظم شعره وغرضه منه رفع الفاعل ونـصب المفعـول، أو مـا جـرى مجراهما، وإنما غرضه إيراد المعنى الحسن فى اللفظ الحسن، المتـصفين بـصفة الفـصاحة والبلاغة، ولهذا لم يكن قادحاً فى حسن الكلام، لأنه إذا قيل جاء زيد راكب، إن يكن حسناً إلا بأن قال جاء راكباً بالنصب، لكان النحو شرطاً فى حسن الكلام، وليس كذلك، فتبين بهذا أنـه ليس الغرض من نظم الشعر إقامة إعراب كلماته وإنما الغرض أمر وراء ذلك، وهكذا يجرى الحكم فى الخطب والرسائل من الكلام المنثور"[٦١].

ولو تجاوزنا عن تقويم الأدب عند ابن الأثير من ناحية اللفظ الحسن والمعنى الحـسن، لوجدنا أنه يكاد يقترب من الإدراك الفنى الحديث، ومثله ابن خلـدون الـذى سـاير فلـسفته الاجتماعية فى العمران، وقرر أن الإعراب ليس شرطاً أساسياً فى البلاغة بعد أن سجل وجود أدب عند العامة فى المدن أو عند البدو فى الصحراء، ولقد نص على ذلـك صـراحة فقـال: "الإعراب لا مدخل له فى البلاغة إنما البلاغة مطابقة الكلام للمقصود ولمقتضى الحال". سواء كان الرفع دالاً على الفاعل والنصب دالاً على المفعول أو بالعكس وإنما يدل على ذلك قرائن الكلام كما هى لغتهم هذه فالدلالة بحسب ما يصطلح إليه أهل الملكة، فإذا عرف اصطلاح فى ملكة واشتهر، صحت الدلالة، وإذا طابقت تلك الدلالة المقـصود ومقتـضى الحـال صـحت البلاغة، ولا عبرة بقوانين النجاة فى ذلك".[٦٢]

---

[١] ـ ابن الأثير: المثل السائر ـ طبعة القاهرة، ص ٨ وما بعدها.

[٢] ـ ابن خلدون: المقدمة ـ طبعة القاهرة، ص ٤٢٩.



وهكذا نستطيع أن ندرك وحدة الفن من ناحية، وانقسامه إلى فنون تختلف فيمـا بينهـا باختلاف وسائل التعبير من ناحية أخرى؛ وتقترب من النظر الواقعى إلى وسيلة الأدب أو الفن القولى بصفة خاصة، ونتعرف على طبيعة الأثر الفنى بعد أن تعرفنا على طبيعة التجربة.

وإذ قد بلغنا هذه المرحلة فإن من الواجب أن ننتقل إلى مرحلة أخرى تبدو الآن واضحة المعالم.. فعلينا بعد أن أفضنا فى الحديث عن انبثاق الفن عن أصحابه، أن ننظر فى انعكاسـه على المتلقين له المتفاعلين معه.

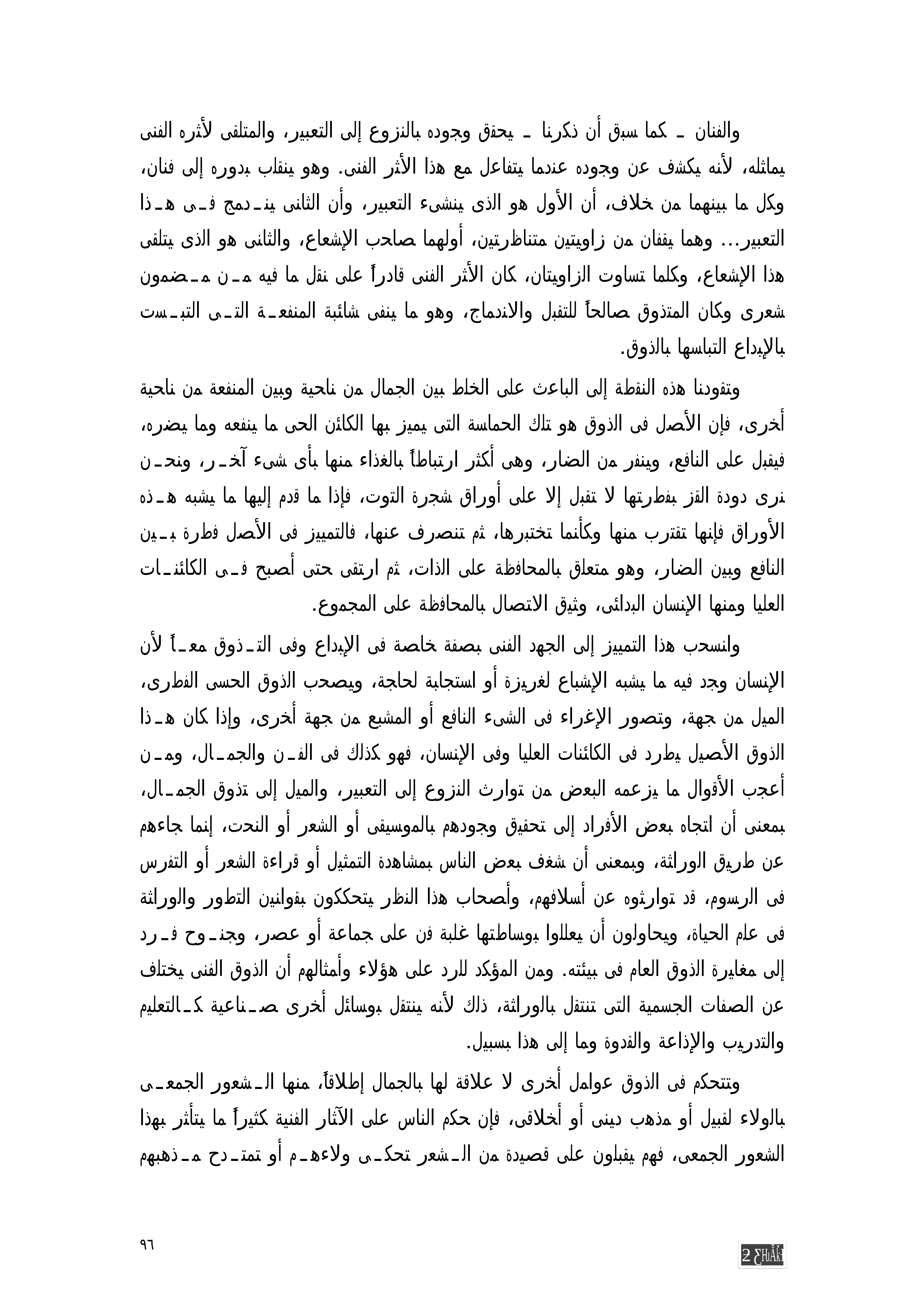
الذوق...

عندما نتحدث عن الذوق، فإن معنى ذلك أننا ننتقل بالبحث من زاوية الإبداع الفنى إلى زاوية أخرى هى انعكاس الفن على نفوس المتلقين له، المقبلين عليه، والمتفاعلين معه، أو النافرين منه والساخطين عليه، ويحمل هذا الانتقال فى طياته تقويم الفن والحكم عليه، ويجب أن نذكر هنا أن انعكاس الآثار الفنية على نفوس المتلقين، مهما كانت مواقفهم وأحكامهم، ليس هو النقد الفنى، وإن كان درجة من درجاته، ومرحلة من مراحله. ويجب أيضاً أن نخصص الذوق، فنجرده من التذوق الحسى الخالص، وننقله من ميادين أخرى يستعمل فيها اصطلاحاً خاصاً كالذوق فى موضوع التصوف وما إليه.

وأول صعوبة يلقاها الباحث فى الذوق الفنى لا تعود إلى طبيعته فحسب، ولا إلى غلبة الذاتية فيه بحيث تختفى الموضوعية أو تكاد، وإنما تعود إلى عدم الدقة فى استعمال الألفاظ والمصطلحات، ولنأخذ على سبيل المثال: اصطلاحى "الفن" و"الجمال" فإن ارتباطهما جعل الدارس كثيراً ما يخلط بين عملية الإبداع للفن، وعملية التلقى للفن، مع أن الأول انبعاث والثانية انعكاس، ولقد أعان على ذلك أن الجمال هو إحدى القيم الكبرى الثلاث، وأنه غاية الفن، وهو الذى يفرقه من القيمتين الأخريين: "الحق" و"الخير". ولعل من المفيد فى مجال الدراسة وحدها أن نغلب اصطلاح الفن على الإبداع، وأن نغلب اصطلاح الجمال على التلقى، وإن كانت الخبرة الجمالية موجودة فى الموقفين.

ولا نظن أن هناك موضوعاً لا يمكن أن يتفق عليه كموضوع الذوق الفنى، فما أكثر الخلاف حول مذاهب الفن، وما أكثر الخلاف حول الآثار الفنية نصها، ومعنى ذلك أن الناس لا يكاد يتفقون على الجهود الفنية التى تتغيا الجمال، كما يتفقون – مثلاً – على مسائل العلم الذى يتغيا الحق، والأخلاق التى تتغيا الخير. فما هو السبب الذى يجعلهم قادرين على الاتفاق فى كثير من الأحيان على الجهود الأخرى؟... إن الجواب جد بسيط، فإن منهج العلم من الوضوح بحيث يقل الخلاف حول مسائله وتجاريبه، ومنهج الأخلاق يرتبط بالمنفعة التى يستطيع جمع من الناس فى عصر من العصور أن يتشبثوا بها. أما الفن فيرتبط بالجمال، وهذا الجمال لا علاقة له بالخير، عن طريق مباشر، ولا علاقة له كذلك بالحق من قريب أو بعيد.

ومن أشيع الأخطاء فى موضوعنا تحكيم المنفعة فى تذوق الفن، أو حتى فى استجلاء الجمال فى مظاهر الطبيعة، ولا يزال هناك نفر من الناس يتصورون أن كل شىء جميل يحمل فى طياته على نحو ما، جانباً من المنفعة. والواقع أننا إذا كنا قد استخلصنا الفن فى إبداعه من النفع العام والنفع الخاص، فإن من الواجب أن نبرىء الذوق الفنى بدوره من الارتباط الوثيق بالانتفاع.



والفنان ـ كما سبق أن ذكرنا ـ يحقق وجوده بالنزوع إلى التعبير، والمتلقى لأثره الفنى يماثله، لأنه يكشف عن وجوده عندما يتفاعل مع هذا الأثر الفنى. وهو ينقلب بدوره إلى فنان، وكل ما بينهما من خلاف، أن الأول هو الذى ينشىء التعبير، وأن الثانى يندمج فى هذا التعبير... وهما يقفان من زاويتين متناظرتين، أولهما صاحب الإشعاع، والثانى هو الذى يتلقى هذا الإشعاع، وكلما تساوت الزاويتان، كان الأثر الفنى قادراً على نقل ما فيه من مضمون شعرى وكان المتذوق صالحاً للتقبل والاندماج، وهو ما ينفى شائبة المنفعة التى التبست بالإبداع التباسها بالذوق.

وتقودنا هذه النقطة إلى الباعث على الخلط بين الجمال من ناحية وبين المنفعة من ناحية أخرى، فإن الأصل فى الذوق هو تلك الحماسة التى يميز بها الكائن الحى ما ينفعه وما يضره، فيقبل على النافع، وينفر من الضار، وهى أكثر ارتباطاً بالغذاء منها بأى شىء آخر، ونحن نرى دودة القز بفطرتها لا تقبل إلا على أوراق شجرة التوت، فإذا ما قدم إليها ما يشبه هذه الأوراق فإنها تقترب منها وكأنما تختبرها، ثم تنصرف عنها، فالتمييز فى الأصل فطرة بين النافع وبين الضار، وهو متعلق بالمحافظة على الذات، ثم ارتقى حتى أصبح فى الكائنات العليا ومنها الإنسان البدائى، وثيق الاتصال بالمحافظة على المجموع.

وانسحب هذا التمييز إلى الجهد الفنى بصفة خاصة فى الإبداع وفى التذوق معاً لأن الإنسان وجد فيه ما يشبه الإشباع لغريزة أو استجابة لحاجة، ويصحب الذوق الحسى الفطرى، الميل من جهة، وتصور الإغراء فى الشىء النافع أو المشبع من جهة أخرى، وإذا كان هذا الذوق الأصيل يطرد فى الكائنات العليا وفى الإنسان، فهو كذلك فى الفن والجمال، ومن أعجب الأقوال ما يزعمه البعض من توارث النزوع إلى التعبير، والميل إلى تذوق الجمال، بمعنى أن اتجاه بعض الأفراد إلى تحقيق وجودهم بالموسيقى أو الشعر أو النحت، إنما جاءهم عن طريق الوراثة، وبمعنى أن شغف بعض الناس بمشاهدة التمثيل أو قراءة الشعر أو التفرس فى الرسوم، قد توارثوه عن أسلافهم، وأصحاب هذا النظر يتحككون بقوانين التطور والوراثة فى علم الحياة، ويحاولون أن يعللوا بوساطتها غلبة فن على جماعة أو عصر، وجنوح فرد إلى مغايرة الذوق العام فى بيئته. ومن المؤكد للرد على هؤلاء وأمثالهم أن الذوق الفنى يختلف عن الصفات الجسمية التى تنتقل بالوراثة، ذلك لأنه ينتقل بوسائل أخرى صناعية كالتعليم والتدريب والإذاعة والقدوة وما إلى هذا بسبيل.

وتتحكم فى الذوق عوامل أخرى لا علاقة لها بالجمال إطلاقاً، منها الشعور الجمعى بالولاء لقبيل أو مذهب دينى أو أخلاقى، فإن حكم الناس على الآثار الفنية كثيراً ما يتأثر بهذا الشعور الجمعى، فهم يقبلون على قصيدة من الشعر تحكى ولاءهم أو تمتدح مذهبهم

وينتقصون من شأن قصيدة أخرى، لا لشىء إلا لأنها تحكى الولاء لقبيل آخر أو تثنـى علـى مذهب مقابل للأول، ويكون الإقبال أو النفور من الأثر الفنى استجابة للعواطـف أو الميـول ويحمل فى طياته الحب والكراهية تبعاً لموقف التلقى من قبيله ومذهبه أو قبيل آخر ومـذهب آخر. وقد ينطوى مثل هذا التلقى على أحكام تلتبس بالذوق الفنى الخالص، وقد يصطنع العقل مبررات هذه المواقف، وحيثيات تلك الأحكام، بيد أن النظرة المتفحصة تستطيع أن تفصل بين الذوق الفنى وبين هذه المشاعر الجمعية التى لا علاقة لها بما يتغياه الفن فى إبداعه وتلقيه من الكشف عن الجمال بمعناه الخاص، ومن هنا كان من الضرورى على كل متذوق لهذه الآثـار الفنية أو تلك أن يبرأ من التعصب المؤثر فى التلقى والتذوق والحكم جميعاً.

ويبدو أثر هذا العامل واضحاً جلياً فى الأدب بنوع خاص لأنه يرتبط بالوجدان الجمعى ارتباطاً ضخماً، فوسيلته، وهى اللغة، ثمرة التجمع والباعث عليه فى آن واحد، وهى تتجـاوز مجرد الإفهام والإفادة، فتحكى موقف الفرد وسلوكه كما تحكى موقـف الجماعـة واتجاههـا. واللغة تصطنع فى الاستنفار وفى الدفاع وفى غيرهما من الأسباب التى تحافظ على ذات الفرد والذات الجماعية العامة، وهى وسيلة الجماعة فى إعلان المراسيم وإذاعة الأحكـام، ولـذلك اتصلت بحياة الجماعة واتصالها بحياة الفرد اليومية. وهى إلى جانب هذا كله وسيلة الأديـب إلى تحقيق وجوده، فمن اليسير أن يختلط الأمر على المتذوق - بل وعلى المبدع فى بعـض العصور وبعض البيئات - فينحل على الأدب ما ليس منه، وما هو نافع للفرد حيوى للجماعة، وما أكثر ما تختلط الدعاوة الخالصة بالأدب. بيد أن هذا لا ينسينا أن الأديب قد يحقق وجـوده بالتعبير القولى الفنى فى إطار من الولاء المتحمس لقبيله أو مذهبه، ويكون صادقاً كل الصدق فى هذا التعبير. ولا ننسى أن المتذوق المتمرس على تلقى الآثار الفنية يـستطيع أن يستـشف الجمال فى الشعر الذى يتغنى أمجاد قومه، ومزايا مذهبه، وكل ما ينبغى أن يحترز منه هو ألا يكون الإبداع لمجرد الولاء، وألا يكون التذوق لمجرد الاشتراك فى المذهب...

ومن دلائل الخير فى الحياة الإنسانية نزوعها المستمر إلى اللقاء والتوحد على الـرغم من الحدود الجغرافية والمواقف الجماعية، فالتاريخ يعطينا الأمثلة الكثيرة التى لا تكاد تحصى على تبادل المعرفة والخبرة وتبادل التعبير بين الجماعات فى فترات الحرب، وإبان المعـارك وفى فترات السلم، وبين الطبقات المستعلية والطبقات المستعلى عليها. فلقد أخذ الرومان عـن اليونان، وأخذ الغرب المسيحى عن الشرق الإسلامى، وتـأثرت الآداب الرسـمية والفنـون الرسمية بالآداب الشعبية والفنون الشعبية فى كثير من البيئات وكثير من العصور[٦٣] وتعمـل الترجمة من لغة إلى لغة منذ اتصلت الجماعات الإنسانية بعضها ببعض بالرحلـة وبالتعامـل

[١] ـ عبد الحميد يونس: الهلالية فى التاريخ والأدب الشعبى، ص ١٢٤ وما بعدها.



وبالحرب جميعاً على نقل الأدب من قوم إلى قوم ومن عصر إلى عصر، واستطاع المتذوقون أن يستشفوا القيمة الجمالية فى آداب أبدعها أقوام يختلفون عنهم فى العنصر أو فى الدين أو المذهب الاجتماعى والسياسى.

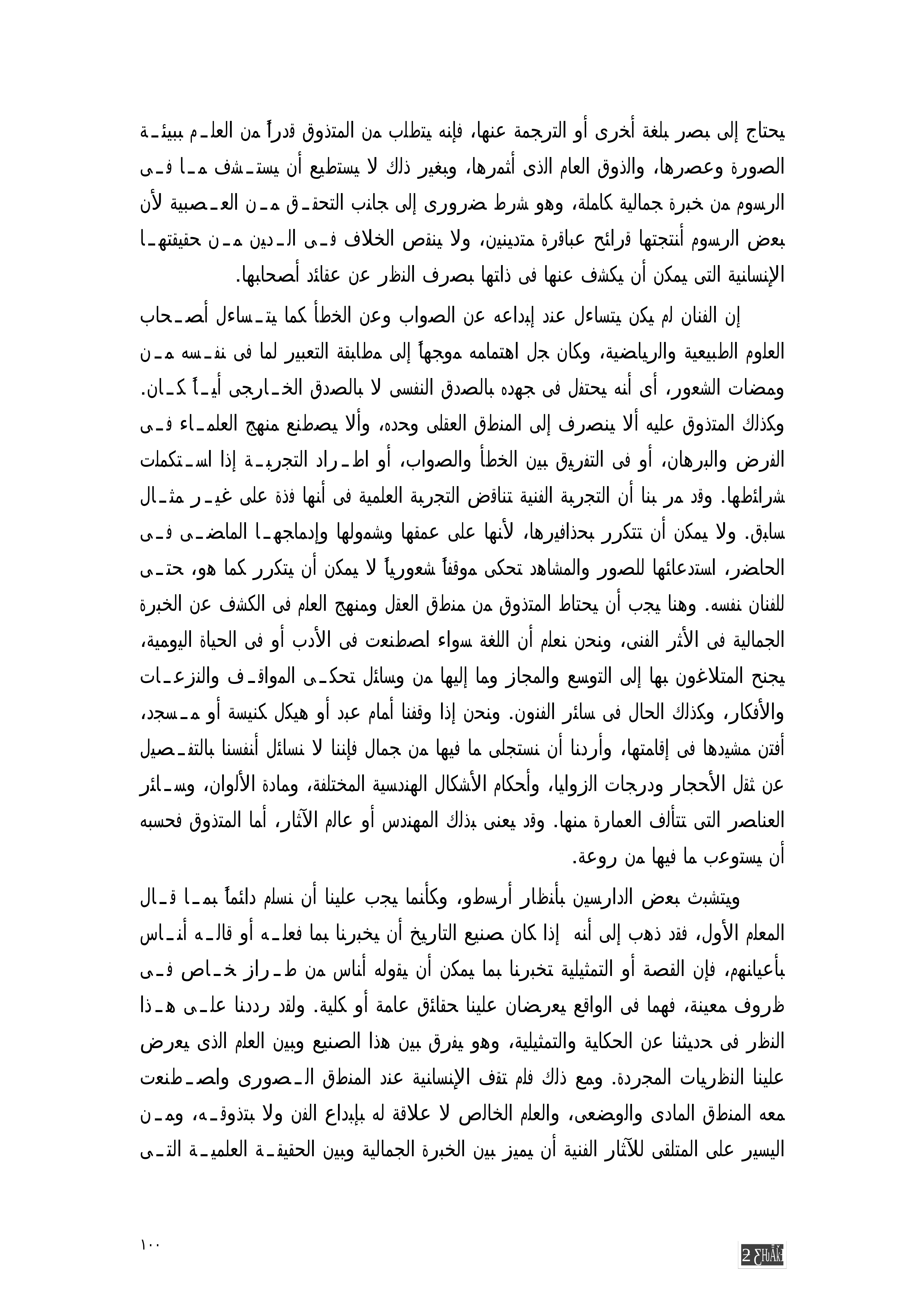
ويحتاج المتذوق الذى يريد أن يكشف عن الخبرة الجمالية فى الفن إلى جهد وتربية وعلم لكى يبرأ من التعصب الذى يبعده عن الحصول على ما فى الآثار الفنية من جمال، ويختلف الفرد فى هذه الناحية إذا اختلى بنفسه عند استجلاء الفن فى قصيدة من الشعر أو مقطوعة من الموسيقى، عنه وهو مندمج فى جماعة، ذلك لأنه فى الحالة الأولى يستطيع أن يحتكم إلى ذوقه الخاص، أما فى الحالة الثانية فإنه يخضع عن غير وعى وغير إرادة للذوق الجمعى العام، فقد تستمع إلى قصيدة تنشد فى إحدى المناسبات فى حفل مشهود، ويأخذك الطرب الذى يأخذ سائر الذين يستمعون إليها معك حتى إذا خلوت إلى نفسك، وخلصت من الذوق الجمعى العام، وعكفت على القصيدة نفسها بينك وبين نفسك، فسوف تجد أن حكمك عليها فى هذه المرة، قد يباين حكمك السابق، لا لأن العقل الجمعى أضعف العقل الفردى، ولكن لأن المناسبة تتصل بعاطفة عامة، وتصطنع فى التعبير الفنى مراسيم معينة كالأوضاع والأزياء تماماً، إلى جانب ما يعرف عن الوجدان الجمعى من سرعة التأثر بالشكل أكثر من المضمون، وبالرنين أكثر من المعنى، وبالألوان الزاهية أكثر من التركيب ذى الدلالة على تجربة عميقة صادقة.

ومع هذا كله قد يستكمل الأثر الفنى كل مقومات الخبرة الجمالية الصادقة، مع أنه أنشىء استجابة لمراسيم عامة أو أنشد فى مناسبة مشهودة، ويتواصل الإعجاب بها عند المتذوقين فى الجمع الحافل وإذا خلوا إلى أنفسهم. والباعث على ذلك هو أن الفنان الذى أبدعها حقق وجوده الذاتى بالتعبير عنها، فصلحت للموقف العام صلاحها للتعبير الخاص، أو أنه التقى بالجماعة فى تجربة إنسانية عظيمة فاستكمل أثره الفنى الخبرة الجماعية التى تنفذ إلى الآحاد المجتمعين نفاذها إلى الأفراد المختلين بأنفسهم. ومثل هذه الآثار يكتب لها البقاء. وقد يكتب لها الخلود مع أنها كانت تحكى عاطفة قومية فى حكايتها لعاطفة فردية، ذلك لأن الفرد من جماعة أخرى يرى فيها مجرد ولائه للجماعة، لا لجماعة الفنان فحسب أو يرى فيها نزوعه إلى الدفاع عن الحق أو تشبثه بالمثل، والشواهد على ذلك كثيرة فى شعر الملاحم والوقائع والدعوة إلى السلم والفداء.. ولا يكون الإعجاب عن مجرد التغنى بمحمدة أو فضيلة قومية أو إنسانية، وإنما يكون عن تحقيق الوجود الفردى الذى يلتقى بالوجود الجمعى أياً كان فى صدق وشمول وعمق.

ويتسع الأفق فى أدبنا العربى، وهو أدب موصول الحياة منذ قرون وقرون، فلقد كانت العصبية القبلية تحجب أفراد القبيلة فى بعض الأحيان عن تذوق ما يؤثر عن قبيلة أخرى تختصمها، ومع ذلك رأينا شعر القبائل ينتقل فى العالم العربى، ويمتد مع العرب فى الزمان وفى المكان جميعاً، ورأينا شعر المذاهب كشعر الخوارج، وشعر العلويين وغيرهم يصبح جزءاً لا يتجزأ من تراثنا الأدبى، ومع أن بعض المتذوقين كانوا يتأثرون العصبية، إلا أن حب الجماعة للفن الذى يجسمه الشعر بخاصة جعلها كثيراً ما تتطلب الجمال خارج إطارها القبلى أو المذهبى، كما أننا نجد أن اختلاف البيئات الجغرافية والحضرية يمكن أن يؤثر فى أحكام بعض النقاد على الأدب فيفضل أولئك شعر البداوة، ويرفع هؤلاء من شعر الحضارة، ومع ذلك رحبت صدور الكثيرين، فراحوا يكشفون عن الخبرة الجمالية فى كل بيئة وكل طبقة، وما أحرانا أن نبرىء الذوق الفنى من تلك الشوائب التى تكدر صفحته، وتبعد أصحابه عن الحصول على المتعة الجمالية الصحيحة.

ويظهر تأثير البيئة الجغرافية والحضرية فى الذوق إذا نحن تركنا الأدب إلى فن آخر لا يصطنع اللغة التى ترتبط بالوجدان الجمعى برباط وثيق وهو فن الرسم، ذلك لأن هذا الفن يستدعى الأشكال والأجواء مهما أوغلت التعبيرية فى الخيال، فالرسام لا يمكن أن يخلق من العدم، وخياله يرتكز على التأليف لا على الخلق من العدم... حتى الرموز تتألف من النقط والخطوط والأشكال والألوان، ومن هنا اتصل هذا الفن بالحكاية والتمثيل والرمز كما فصلنا ذلك فى فصل سابق، وطبيعته هذه تجعله يقيد الفنان فى اختيار اللون والجو والشكل والرمز، ومن هنا اختلفت الرسوم باختلاف العصور والبيئات والحضارات، وتأثر الرسامون ما يحيط بهم من رؤى ومشاهد وأجواء، فإذا انتقلت آثارهم من بيئتهم إلى بيئة أخرى، أو من عصرهم إلى عصر آخر، وجد المتلقون بعض العناء فى الكشف عما فيها من خبرة جمالية، فالجو القاتم أو الغامض تثمره بيئة قاتمة أو غامضة، والجو المشرق الواضح تثمره بيئة مشرقة واضحة، ويصدق على هذا الفن أنه شديد التأثر حتى بخطوط الطول والعرض، وبما يشيع فى البيئات من برد أو حر، وما تتسم به من ارتفاع أو انخفاض، والجسم الإنسانى نفسه، لا مجرد الاشجار والجبال والثلوج يختلف سمتاً ولوناً وسحنة وزياً. وكثيراً ما يختلط على الرائى صورة المرأة فيحسبها رجلاً، أو سحنة الرجل فيحسبها امرأة لاختلاف أنماط الزى والشعر وما إليهما، ويوعر ذلك الطريق على المتذوق[٦٤]. ومن هنا احتاج المتذوقون لهذا الفن إلى أكثر مما يتوسل به المتلقون للأدب الأجنبى عن أصحابه. وحسب الأخيرين أن يحسنوا اللغة الأجنبية، وقد يكفيهم أن يترجم لهم العارفون بها، أما الرسم، فعلى الرغم من أنه فن مباشر لا

[١] ـ فلسفة الجمال: الترجمة العربية، ص ٢٣.



يحتاج إلى بصر بلغة أخرى أو الترجمة عنها، فإنه يتطلب من المتذوق قدراً من العلم ببيئة الصورة وعصرها، والذوق العام الذى أثمرها، وبغير ذلك لا يستطيع أن يستشف ما فى الرسوم من خبرة جمالية كاملة، وهو شرط ضرورى إلى جانب التحقق من العصبية لأن بعض الرسوم أنتجتها قرائح عباقرة متدينين، ولا ينقص الخلاف فى الدين من حقيقتها الإنسانية التى يمكن أن يكشف عنها فى ذاتها بصرف النظر عن عقائد أصحابها.

إن الفنان لم يكن يتساءل عند إبداعه عن الصواب وعن الخطأ كما يتساءل أصحاب العلوم الطبيعية والرياضية، وكان جل اهتمامه موجهاً إلى مطابقة التعبير لما فى نفسه من ومضات الشعور، أى أنه يحتفل فى جهده بالصدق النفسى لا بالصدق الخارجى أياً كان. وكذلك المتذوق عليه ألا ينصرف إلى المنطق العقلى وحده، وألا يصطنع منهج العلماء فى الفرض والبرهان، أو فى التفريق بين الخطأ والصواب، أو اطراد التجربة إذا استكملت شرائطها. وقد مر بنا أن التجربة الفنية تناقض التجربة العلمية فى أنها فذة على غير مثال سابق. ولا يمكن أن تتكرر بحذافيرها، لأنها على عمقها وشمولها وإدماجها الماضى فى الحاضر، استدعائها للصور والمشاهد تحكى موقفاً شعورياً لا يمكن أن يتكرر كما هو، حتى للفنان نفسه. وهنا يجب أن يحتاط المتذوق من منطق العقل ومنهج العلم فى الكشف عن الخبرة الجمالية فى الأثر الفنى، ونحن نعلم أن اللغة سواء اصطنعت فى الأدب أو فى الحياة اليومية، يجنح المتلاغون بها إلى التوسع والمجاز وما إليها من وسائل تحكى المواقف والنزعات والأفكار، وكذلك الحال فى سائر الفنون. ونحن إذا وقفنا أمام عبد أو هيكل كنيسة أو مسجد، أفتن مشيدها فى إقامتها، وأردنا أن نستجلى ما فيها من جمال فإننا لا نسائل أنفسنا بالتفصيل عن ثقل الأحجار ودرجات الزوايا، وأحكام الأشكال الهندسية المختلفة، ومادة الألوان، وسائر العناصر التى تتألف العمارة منها. وقد يعنى بذلك المهندس أو عالم الآثار، أما المتذوق فحسبه أن يستوعب ما فيها من روعة.

ويتشبث بعض الدارسين بأنظار أرسطو، وكأنما يجب علينا أن نسلم دائماً بما قال المعلم الأول، فقد ذهب إلى أنه إذا كان صنيع التاريخ أن يخبرنا بما فعله أو قاله أناس بأعيانهم، فإن القصة أو التمثيلية تخبرنا بما يمكن أن يقوله أناس من طراز خاص فى ظروف معينة، فهما فى الواقع يعرضان علينا حقائق عامة أو كلية. ولقد رددنا على هذا النظر فى حديثنا عن الحكاية والتمثيلية، وهو يفرق بين هذا الصنيع وبين العلم الذى يعرض علينا النظريات المجردة. ومع ذلك فلم تقف الإنسانية عند المنطق الصورى واصطنعت معه المنطق المادى والوضعى، والعلم الخالص لا علاقة له بإبداع الفن ولا بتذوقه، ومن اليسير على المتلقى للآثار الفنية أن يميز بين الخبرة الجمالية وبين الحقيقة العلمية التى

يصبها بعض المدرسين فى قوالب شبه فنية كالأراجيز والمنظومات التى تسجل قواعد النحو والصرف والبلاغة والمنطق وما إليها، كالرسوم التى لا غرض منها سوى التوضيح أو الترغيب؛ ولعل أصدق شاهد على فساد الاحتكام إلى العلم فى استجلاء الجمال ما استشهد به أحد فلاسفة الفن من أنه سمع شاباً يدرس العلم، وليست له بقراءة الأدب صلة كبيرة ينقد قول الشاعر الإنجليزى "وردزورث" وهو... "... وعندئذ يمتلئ قلبى سروراً ويرقص مع هذه الزهور"، ينقده بأنه من المستحيل على قلب الشاعر من الناحية العلمية أن يرقص أو يفعل شيئاً دون أن يمرض الشاعر، ولعل العالم الألمعى لم يكن يدرك أن جميع اللغات فى شعرها ونثرها حافلة بأمثال هذه الحقيقة النفسية التى لا علاقة لها بالحقيقة العلمية... وضرب عالم آخر مثلاً للعجز عن فهم الشعر، فقد قال بعد مشاهدة مأساة تمثل على المسرح: ماذا تثبت هذه المأساة؟[٦٥] وكأنما فرض على الفنان أن يحتفل بالبرهنة على شىء ما غير تحقيق وجوده الذاتى الذى يبلغ من تفرده وعبقريته أن يدفعنا إلى الكشف عما يلائمه فى أنفسنا، ونحن حين نشعر بجمال شىء لا نفكر فى علاقته بغيره أو فى القوانين التى تتحكم فى وجوده كما نفعل فى دراسة العلم. بل نشعر أن الجمال عالم مستقل بذاته له قوانينه الخاصة، ونحن حين نفكر فى جنس الزهرة ونوعها أو كيفية نموها فى هذه التربة الخاصة، أو خير طريقة لزراعتها لا نكون إلى هنا شاعرين بجمالها إلا كما نشعر بجمال إنسان حين نفكر فى تركيب[٦٦] أعضائه كالقلب والكبد والرئتين، وكيفية ولادته وإرضاعه وفطامه إلى أن يقف على ساقيه، وليس هذا من التذوق الفنى فى شىء، وإنما هو ضرب من الاستيعاب العلمى والرضا الذى نحصله لا شأن له بالمتعة الفنية، فالأول طموح عقلى والثانى انبساط نفسى.

وعندما نتلقى أثراً فنياً تغلبت للوهلة الأولى أشياء أخرى لا علاقة لها بما ينبغى أن نستشفه من المضمون الجمالى فى هذا الأثر، فقد نكون متأثرين ببعض العادات الفكرية الغلابة التى تدفعنا دفعاً إلى سرعة الحكم مقيدين من غير وعى بفكرة سابقة، وقد نستحضر الكثير من معارفنا وتجاريبنا، أو نستدعى لسبب أو لآخر ذكريات تخصنا نجد ما يماثلها أو يناقضها فى الأثر الفنى، فنمتدحه أو نستهجنه، ونراه جميلاً أو قبيحاً تبعاً لهذه الشوائب التى تغلب على الذوق، ولهذا كان من الضرورى على المتلقى الذى يريد أن يتذوق ما فى الآثار الفنية من جمال أن يدرك أولاً وقبل كل شىء نزوعه إلى استدعاء الأفكار والذكريات والمعلومات وألا يستحضر منها إلا ما يدعم موقفه، وما له صلة وثيقة بما يتذوقه، فقد يوجد الجمال فى أوراق

---

[1] ـ جاريت: فلسفة الجمال ـ الترجمة العربية، ص ٣٧.

[2] ـ المصدر السابق، الوضع السابق.

الشجر المفرقة التى تفنن بعض الرسامين فى إبرازها مكبرة مفصلة، وليس ينبغى على المتذوق أن ينصرف عنها لا لشىء إلا لما فيها من إفراد وتفصيل وتكبير، وحسبه أن يستخرج كل ما فيها من خبرة جمالية جلاها الرسام وأن يضيف إلى ذلك ما لابد من معرفته عن نوازع الفنان التى دفعته إلى هذا الصنيع، والعبرة كلها ليست فى أننا اعتدنا التأليف والجمع والتركيب والاحتفاظ بالوحدات كاملة كما هى، وليست فى أننا نألف المشاهد فى إطار بذاته ولكنها فى الدلالة المعينة التى كشف الفنان عنها فى نفسه، والتى ينبغى على المتذوق أن يحسها بوجدانه فتضاف إلى تجربته خبرة الفنان.

ومن الشواهد التى تبدو بسيطة وإن كانت قوية التأثير فى التلقى والتذوق عامل الألفة، فنحن نقبل حيناً على ما اعتدنا أن نحسه، وننفر حيناً آخر من التكرار والرقابة، وما أصعب أن يتفرس المرء فى صورة نشأ وهو يراها معلقة فى مكانها الثابت من غرفته... لقد ألف وجودها واعتاد عليه، وضعفت تبعاً لذلك ملاحظته إياها ملاحظة متأملة، فإن طلبت إليه أن يستخلص ما فيها من خبرة جمالية، أخذته الدهشة، وقد يبادر بالحكم عليها بالافتقار إلى الجمال لا لشىء إلا لأنه ألف فترة طويلة من الزمان، أن يلمحها فى موضعها ذاك، وهكذا تصبح الألفة عاملاً يغض من قيمة الآثار الفنية... والمواطنون فى هذا الإقليم أو ذاك لا يكادون يلتفتون إلى جمال الآثار التى خلفها أسلافهم فى العمارة والنحت والتصوير، وربما فى الموسيقى والتمثيل أيضاً، وهم يعجبون من تدفق السائحين لتأمل هذه الآثار، وقد يمتدحونها استجابة لكبرياء قومى أو اعتزاز وطنى أو طلباً لنفاق تجارة تتصل بالسياحة، ولكنهم لا يتذوقونها كما ينبغى أن تتذوق الآثار الفنية الخالصة.

وقريب من هذا عامل الغرابة أو الجدة، فإن الإنسان تأخذه المفاجأة بما لم يألفه أو يتعود عليه، وهى المفاجأة التى تؤثر فى الذوق الفنى تأثيراً يماثل عامل الألفة، فنرى بعض الأفراد يرفضون الأثر الجميل قبل أن يتأملوه لمجرد خروجه على مألوفهم، وكما يحجم الإنسان للوهلة الأولى عن الشخص الغريب عنه، فهو كذلك ينصرف فى مجال التذوق عن الأثر الذى تبدو الغرابة عليه، والذى لا يطابق فى الإطار والمضمون والتركيب ما اعتاد أن يجده فى الفن الجميل. ونرى أفراداً آخرين يسرعون بالحكم على الغريب أو النادر أو الجديد بالجمال، قبل أن يتفحصوه أو يتأملوه، فهم يشغفون بالخارج على المقياس العام، والشاذ عن المألوف، والنادر فى الحدوث، وبذلك لا يحتكمون إلى الذوق الفنى السليم، وإنما يحتكمون إلى نزعة غلابة فى نفوسهم، وكلا الفريقين مخطئ فى موقفه من الآثار الفنية، ولا يمكن أن يكون متذوقاً للجمال. ذلك لأن الباحث عن الجمال فى الفن لا شأن له بعامل الألفة والغرابة، وهو لا يحكم بنزعة نفسية أو عادة عقلية، وإنما يحكم بإحساس مدرب مصقول يفيد من المعرفة ومن

الخبرة، ويعرف فى الوقت نفسه قيمة الجمال ويبحث عنها فى المألوف وفى الغريب على السواء، وتنبسط نفسه إذا اكتشفها فيما ألف وفيما لم يألف، ويصبح وجدانه من العمق ومن الشمول ومن المرونة بحيث يستطيع أن ينبض بالتجربة التى جسمها الفنان أياً كان.

والمتذوق مطالب إذن بأن يفرق بين الجمال من ناحية، وبين الحق والخير من ناحية أخرى، ومطالب بأن يخلص من العصبية الضيقة، وأن يتجاوز أفقه النفسى وعصره، وألا يقع تحت تأثير الألفة والغرابة، ويذهب بعض النقاد إلى أن المتذوق مطالب بأن يتناسى شخصيته بحيث تتقمصه شخصية الفنان ليستكمل ما قصد إليه بلغته، وأن يطرح عن نفسه إطاره الاجتماعى والوطنى والتاريخى، ولكن هؤلاء النقاد مسرفون غاية الإسراف، فنحن عندما نقول إن المتذوق ينقلب فناناً يعبر عما فى نفسه بلغة الفنان لا بلغته هو، فلسنا نقصد أن ينقلب إنساناً آخر، وأن يتحول فى كل مرة يتذوق فيها أثراً فنياً إلى شخص آخر... ذلك لعمرى مطلب عسير وعجيب... كل ما نريده من المتذوق أن يعرف أولاً طبيعة الإبداع الفنى، وأن يبرئه من الشوائب التى تعلق به على أساس طبيعى وظيفى يفرق بين المتعة الفنية التى تطلب الجمال وتنبسط له، وبين الإشباع والملاءمة، والدفاع المباشر عن الذات المفردة والجامعة، وأن يستحضر معارفه ليزيد الأمر تخصيصاً عند كل أثر فنى، فيدرك ثانياً طبيعة الفن المعين الذى يتأمله، وما يتسم به من خصائص تميزه من الفنون؛ وأن يربط ثالثاً بين الأثر وبين صاحبه الذى أبدعه فيستكمل مقومات شخصيته التى لا وجود لمثلها، والتى تجعل الفنان الذى يقبل عليه ذا خصوصية تميزه عن غيره حتى من أبناء عشيرته الأقربين. ثم يلتفت بإمعان إلى التجربة التى دفعته إلى اكتشاف نفسه وتحقيق وجوده... إن فعل ذلك بعد أن يكون قد درب ذوقه وصقله وصفاه من المؤثرات التى لا علاقة لها به، فإنه يستكمل إنسانيته من ناحية، ويعمق وجدانه ويوسعه من ناحية ثانية، ويضيف إلى تجاريبه وخبراته أعظم ما فى حياة الإنسان من تجربة وخبرة لا تأتيه عن العقل وحده، ولا عن طريق الحواس وحدها، وإنما تأتيه عن طريق أعظم وأقوى وهو طريق التعبير المحقق للوجود.

وهنا نقف وجهاً لوجه أمام المتعة الفنية، فإن هذه المتعة ليست الإحساس بالشبع أو الرى، وليست اللذة الحسية التى تحصلها الغرائز، وليست مجرد الرضا يستشعره الإنسان عند القيام بواجب أو النهوض بمسئولية، أو الخلاص من مأزق أو حل مشكلة أو توضيح غامض أو الكشف عن مجهول أو مفقود... ولقد ذكرنا ونحن نتحدث عن الإبداع وعن التجربة أن الفنان يحس بانبساط نفسه أو التخلص من الضيق الذى كان يرين عليها عندما ينزع إلى التعبير عن تجربة يحقق بها وجوده؛ وقلنا إن شعوره لا يزايله... إنه يبقى فى مكانه من نفسه، وكل ما يطرأ عليه بعد أن يستكمل توضيح نفسه لنفسه أن يحل الفرج محل الضيق،

والطمأنينة محل القلق... وهذا بعينه هو الذى يستشعره المتذوق للجمال فى أثر فنى. فهو كالفنان تماماً فى النزوع إلى التعبير المحقق للوجود، ولذلك نراه عندما يجد نفسه فى الأثر الفنى يستشعر هذه المتعة التى تذهب بالضيق وبالقلق، وترفع صاحبها فى نظر نفسه، وكأنما استكمل إنسانيته... وليست هذه المتعة أو اللذة الفنية تفريغاً للشعور، وإنما هى توضيح وتجسيم له، وبهذه المثابة تصبح تصفية وتطهيراً لما فى النفس من أكدار تثقل عليها، وبذلك تختلف عن التطهير الذى ذكره أرسطو فى حديثه عن التراچيديا.. وما نظن بعد هذا كله أننا فى حاجة إلى العود إلى موضوع الجمال الذى يعنى به المتذوق والناقد، فقد فصلنا القول وأظهرنا أنه ليس الملاحة، ولا النظام ولا التناسب ولا الطرب الحسى، ولكنه الموقف النفسى الذى يبدع ما يلائمه فى الأثر الفنى عند المتذوق.. بذلك ينتهى حديثنا عن الأسس الفنية للنقد الأدبى، وهى المقدمة التى لابد منها قبل أن نعرض للأدب كفن يحتاج المتأمل فيه إلى إدراك طبيعته الخاصة ومجاله المعين، وأنواعه التى ينشعب إليها والمذاهب الكثيرة التى اختلفت حوله على مدى العصور والأجيال...